



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Nikola Novaković

FUNKCIJA HUMORA U DJELIMA THOMASA PYNCHONA

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2017.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Nikola Novaković

FUNKCIJA HUMORA U DJELIMA THOMASA PYNCHONA

DOKTORSKI RAD

Mentor:

Dr. sc. Tomislav Brlek, doc.

Zagreb, 2017.



University of Zagreb

Faculty of Humanities and Social Sciences

Nikola Novaković

THE FUNCTION OF HUMOR IN THE WORKS OF THOMAS PYNCHON

DOCTORAL THESIS

Supervisor:
Tomislav Brlek, PhD

Zagreb, 2017

Informacije o mentoru:

Tomislav Brlek (1971) docent je na Katedri za opću povijest književnosti Odsjeka za komparativnu književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Diplomirao je engleski jezik i književnost te španjolski jezik i književnost (1996), magistrirao (*Mjesto i značenje Teda Hughesa u shakespearskoj kritici*, 2002) i doktorirao (*T.S. Eliot u kontekstu suvremene književne teorije*, 2007) teoriju i povijest književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Član je International Comparative Literature Association / Association internationale de littérature compare, T. S. Eliot Society, Hrvatskog semiotičkog društva, Društva hrvatskih književnih prevoditelja i Hrvatskog društva filmskih kritičara. Suurednik je časopisa za kulturu *15 dana* i član uredničkog savjeta časopisa za izvedbene umjetnosti Frakcija. Prevodio je Noama Chomskog, Erica Havelocka, Umberta Eca, Igora Stravinskog i Simona Critchleyja. Rezultate svoga rada izlagao je na znanstvenim skupovima u Beču, Pragu, Kairu, Lyonu, Brnu, Limogesu, Beogradu, Toursu, Grazu i Parizu. Priredio je kritičke izbore iz pjesništva Bore Pavlovića, Tonča Petrasova Marovića, Antuna Šoljana i Ivana Slamniga te uredio zbornike *Praksa teorije* (2009) i *Povratak Miroslava Krleže* (2015).

Zahvale:

Zahvaljujem mentoru doc. dr. sc. Tomislavu Brleku na podršci, vodstvu i povjerenju te korisnim diskusijama tijekom izrade rada. Bez njegovih savjeta i strpljenja za moje brojne upite ovaj rad ne bi bio moguć.

Također se zahvaljujem svim profesorima koji su me usmjeravali i podržavali u tijeku mog obrazovanja, među kojima moram istaknuti dr. sc. Nikicu Gilića, dr. sc. Katarinu Peović Vuković i profesoricu Sandu Jelenski.

Posebnu zahvalnost iskazujem svojim roditeljima, Mileni i Goranu, te sestri Nikolini, kojima je ovaj rad posvećen.

Sažetak:

Disertacija će proučiti funkciju humora u romanima Thomasa Pynchona *Mason & Dixon* (1997), *Against the Day* (2006), *Inherent Vice* (2009) i *Bleeding Edge* (2013). Analizama pojedinačnih djela prethodit će pregled teorija humora te će se pokazati kako je riječ o pristupima koji se mogu primijeniti pri čitanju humora kod Pynchona, premda i tada nude tek objašnjenje razloga zbog kojih čitatelj određeni dio teksta može smatrati komičnim. U namjeri da se dođe do boljeg razumijevanja obilježja Pynchonova humora i njegove funkcije u pojedinim djelima, disertacija će u analizama kretati od ideja Mihaila Mihajloviča Bahtina i Northropa Fryea o menipskoj satiri. Pokazat će se kako Pynchonova djela svojim obilježjima pripadaju tradiciji menipske satire te će se pritom opisati osnovne značajke Pynchonova humora, uključujući komične akronime, anakronizme, igru riječi, sadržajne i strukturalne mezalijanse, parodiju, ironiju i druge oblike komike, a istaknut će se i rizomatska funkcija humora. Čitanje romana *Against the Day* usredotočit će se na odnos humora i autoreferencijalnosti (uz poseban naglasak na parodiji, reprezentaciji kolonijalizma te motivu zrcaljenja) te će se pokazati kako je ishod tog odnosa tekst koji tematizira formu, a ponajviše svoje metafikcijske značajke, pa će se stoga čitati kao meta-metafikcija, odnosno metafikcija o metafikciji. Pri proučavanju romana *Mason & Dixon* najviše pozornosti posvetit će se komičnim hibridima (kako na razini fabule, tako i na razini strukture teksta) te njihovoj subverzivnosti u odnosu na dominantan kontekst prosvjetiteljstva. Analiza će u tekstu prepoznati i značajan odnos humora i Bahtinova kronotopa puta, a završit će proučavanjem humora kao primjera rizoma. Čitanja romana *Inherent Vice* i *Bleeding Edge* najviše će prostora pridati vezi humora i identiteta. Različite manipulacije identitetom, često temeljene na složenom odnosu likova prema popularnoj kulturi, pojavljuju se upisane u komički modus teksta, pa će se proučiti i ambivalentnost koja proizlazi iz miješanja distopijskih vizija likova i pripovjedača sa slobodom karnevalesknog humora. Zaključak će ponuditi sintezu uvida pojedinih čitanja romana, prepoznati mogućnosti budućih čitanja Pynchonova humora te upozoriti na važnost daljnjeg proučavanja humora kao relativno zanemarena područja u književnoj teoriji.

Ključne riječi: Thomas Pynchon, Mihail Mihajlovič Bahtin, humor, menipska satira, parodija, ironija, kronotop, meta-metafikcija, autoreferencijalnost, identitet, rizom

Prošireni sažetak na engleskom jeziku:

Although numerous critics have recognized elements of humor in Thomas Pynchon's works on the level of both structure and plot, this reading aims to pay more attention to this insufficiently explored aspect of the author's stories and novels. The dissertation therefore studies the novels *Mason & Dixon* (1997), *Against the Day* (2006), *Inherent Vice* (2009), and *Bleeding Edge* (2013) with respect to the function of humor in each of them. The introduction outlines some of the more common theories of humor, simultaneously showing how each of these can serve to explain some functions of Pynchon's humor. The introduction also attempts to show that each of the existing theories of humor is actually at its most useful when utilized to explain why the reader laughs at certain forms of humor. Since the aim of this dissertation is to focus on the specific functions of Pynchon's humor, the interpretations of each of the novels take as their starting point the works of Northrop Frye and Mikhail Mikhailovich Bakhtin, especially the latter's ideas about Menippean satire and the carnivalesque explored in *Problems of Dostoyevsky's Poetics* (1963) and *Rabelais and His World* (1968). After outlining the basic elements and characteristics of Menippean satire, the dissertation will consider the general nature of Pynchon's humor and show that its range includes unusual syntax, wordplay, puns, acronyms, parodic names and titles, and a complex web of allusions. Special attention will be paid to the use of irony and parody, while humor overall will be read as an example of rhizome, as the concept is expounded by Gilles Deleuze and Félix Guattari in *Capitalism and Schizophrenia: A Thousand Plateaus* (1980).

Following the introduction, the analysis of *Against the Day* will focus on the self-referentiality of humor and examine how it enables us to read Pynchon's work as historiographic metafiction. Analysing specific examples, the reading will show that the text explores the idea that history itself is a form of text, or a fictional document, open to interpretation. However, this section will also show how humor subverts the reading of this novel as an historiographic metafiction, mainly through the use of parody, therefore contributing to the text that we shall refer to as meta-metafiction, or metafiction about metafiction. The next reading, focused on *Mason & Dixon*, continues the topic of history and autoreferentiality, but with a pronounced emphasis on the connection between humor and hybrids (on the level of both narrative and structure). By combining historical events with fantastic characters, creatures and narratives, the text creates a carnivalesque representation of history undoing clear-cut boundaries between the real and the imaginary, higher

and lower social classes, life and death, the monstrous and biologically normal, therefore accomplishing a subversion of certain attempts to homogenize society (such as the Enlightenment). The analysis will also explore the question of whether or not the novel belongs to the tradition of texts that expose the problem of writing an ideologically neutral representation of history through the use of humor and metafictional, intertextual and other ludic devices. Using the aforementioned concept of rhizome, the reading of *Mason & Dixon* will conclude by examining the various forms of humor (especially comic allusions and jokes) as signals that set up a web of rhizomatic sections and therefore destabilize different attempts at creating boundaries within the story.

The analysis of *Inherent Vice* will begin by examining the connections between humor, space and identity, particularly by focusing on sections involving dark humor and the effects significant changes (sometimes based on myths, and sometimes on the relationship of capitalism, technology and politics) in the identity of space can have on the identity of communities and individuals. Since popular culture plays an important role in this process, the reading will also attempt to include the connection between humor, identity and television as a heterotopia used to share popular culture with viewers. Humorous sections that contain representations of a society zombified by television will be studied according to the principles governing heterotopias as outlined by Michel Foucault. It will be shown that television is an ambivalent space, both a mechanism suitable for spreading ideologically colored forms of behaviour, and a space for sharing specific models of resistance to such behaviour. The reading will identify certain thematic and structural characteristics present in two previous novels from Pynchon's California trilogy (*The Crying of Lot 49* (1965) and *Vineland* (1990)), and will therefore explore the connection between humor and representations of utopias, including the way characters critically examine the successes and failures of the sixties counterculture, which are, to an extent, part of the inherent vice of a memory clouded by nostalgia. The reading will conclude by questioning the possibility of regenerating damaged identities, while also paying close attention to the ambivalent nature of the novel's ending as a result of a dystopian vision represented in a humorous tone.

Beginning from the novel's title, the next section of the dissertation focuses on irony in *Bleeding Edge* as a dominant humorous form that emphasizes the importance of spectres in the story. The reading of spectres will employ ideas put forth in Jacques Derrida's *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning and the new international* and show that the American society of the early 2000s is represented as a society fixated on a nostalgic view of the past,

specifically the golden years of *dotcom*. The nostalgia of that society is the subject of numerous ironic and parodic anecdotes focusing on the habits of a nation of viewers and spectators addicted to the TV screen and the 90s popular culture, a period the cultural remains of which it continually rehearses in an attempt to uncover patterns for the new formation of its destabilized identity. Shown in an ironic light, nostalgia serves to hide the traumatic reality of America still recovering from the *dotcom* crash, which is why the past is simultaneously present and absent as a source of a trauma intensified by the market politics that finds only financial value in the identities of people and places. The analysis will pay close attention to the function of the Internet and the comic sections of the novel in which characters express a desire for finding or creating a space freed from control, supervision and paranoia, especially paranoia created by the strict state control following 9/11, an event that functions as another of the novel's spectres. In the time period of the plot there is a widespread feeling that different spaces of freedom (mostly represented by the Internet and the Deep Web) are beginning to disappear, while also being replaced by structures controlled by the government and capitalism, which is one of the reasons why characters are searching for new methods of resistance. Although the analysis will show that such methods lack actual political subversiveness (therefore recalling similar countercultural patterns in Pynchon's previous novels), it will explore the possibility of reading humor as a textual element that destabilizes dystopian readings of the events of the novel, thus achieving an ambivalent image of the future of the USA.

The conclusion of the dissertation will offer an overview of the insights achieved through the analyses of the four novels, suggest new directions for exploring Pynchon's humor and emphasize the importance of studying humor in literature in general.

Key words: Thomas Pynchon, Mikhail Mikhailovich Bakhtin, humor, Menippean satire, parody, irony, chronotope, meta-metafiction, autoreferentiality, identity, rhizome

Sadržaj:

1. UVOD	1
1.1. Cilj i metodologija rada	1
1.2. Teorije humora	4
1.2.1. Teorija nadmoći	12
1.2.2. Teorija nesklada	20
1.2.3. Teorija iznevjerenog očekivanja	22
1.2.4. Teorija olakšanja	24
1.2.5. Komunikološke teorije	25
1.3. Menipska satira	26
2. HUMOR U DJELU THOMASA PYNCHONA	33
2.1. Akronimi	37
2.2. Crni humor	42
2.3. Parodija	46
2.4. Humor kao rizom	56
3. AGAINST THE DAY	62
3.1. Parodija i meta-metafikcija	65
3.2. Kolonijalizam, karte i smijeh	82
3.3. Identitet i zrcaljenje	93
4. MASON & DIXON	103
4.1. Subverzivnost komične hibridnosti	104
4.2. Napredak i kronotop puta	116
4.3. Rizomatske veze	125
5. INHERENT VICE	137
5.1. Prostor i identitet	138
5.2. Heterotopija televizije	149
5.3. Utopija, kontrakultura i sjećanje	159
5.4. Obnova identiteta	170
6. BLEEDING EDGE	184
6.1. Prošlost, vizualni mediji i popularna kultura	187

6.2. Sablast vječnog rujna	205
6.3. Pokušaji otpora	217
7. ZAKLJUČAK	232
8. BIBLIOGRAFIJA	241
9. ŽIVOTOPIS I POPIS JAVNO OBJAVLJENIH RADOVA AUTORA	249

Popis kratica korištenih u zagradama pri citiranju djela Thomasa Pynchona:

V. (1963)	V
<i>The Crying of Lot 49</i> (1965)	CL
<i>Gravity's Rainbow</i> (1973)	GR
<i>Slow Learner</i> (1984)	SL
<i>Vineland</i> (1990)	VL
<i>Mason & Dixon</i> (1997)	MD
<i>Against the Day</i> (2006)	AD
<i>Skrivena mana</i> (2009)	SM ¹
<i>Bleeding Edge</i> (2013)	BE

¹ Svi prijevodi citata iz djela Thomasa Pynchona su moji , osim u slučaju romana *Inherent Vice*, koji je u prijevodu Maje Tančik objavljen pod naslovom *Skrivena mana*.

1. UVOD

1.1. Cilj i metodologija rada

Brojni književni kritičari uočili su u djelima Thomasa Pynchona elemente humora, kako na fabularnoj razini, tako i unutar tekstualne dimenzije. Namjera je ove disertacije posvetiti mnogo više prostora tom prepoznatom, ali nedovoljno istraženom aspektu autorovih romana. Analizom primjera na razini teksta i fabule disertacija će proučiti ulogu humora u četiri romana: *Mason & Dixon* (1997), *Against the Day* (2006), *Skrivena mana (Inherent Vice)*, 2009) i *Bleeding Edge* (2013). U uvodu ćemo izložiti nekoliko najvažnijih teorija humora te pritom pokazati kako nam one mogu pomoći u razumijevanju određenih oblika humora u Pynchonovu djelu. Naglasit ćemo da većina postojećih teorija zapravo nastoji objasniti zašto se nešto može smatrati smiješnim, dok je cilj ovog rada usredotočiti se na konkretnu funkciju humora u tekstu. Upravo ćemo zato Pynchonovu humoru pristupiti pomoću teza Mihaila Mihajloviča Bahtina o menipskoj satiri i karnevalu koje autor izlaže u radovima *Problemi poetike Dostojevskog* (1963) i *Stvaralaštvo François Rabelaisa i pučka kultura srednjega vijeka i renesanse* (1968). Primjerima ćemo potkrijepiti opis osnovnih karakteristika Pynchonova humora te objasniti kako se autor pritom koristi neobičnim rečeničnim strukturama, igrama riječi, akronimima, posebnim oblikovanjem imena likova te složenom mrežom aluzija i citata. Posebnu ćemo pozornost posvetiti proučavanju uporabe ironije i parodije te zatim humor u cjelini čitati kao primjer rizoma o kojem govore Gilles Deleuze i Félix Guattari u radu *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa* (1980).

Drugo će poglavlje analizom humora uvesti temu reprezentacije povijesti te proučiti može li se roman *Against the Day* čitati kao primjer historiografske metafikcije. Proučavanjem prizora iz romana, a napose onih u kojima dolazi do poigravanja književnim žanrovima, pokazat će se da se u Pynchonovu djelu ističe problem spoznavanja povijesti kao teksta, odnosno dokumenta strukturiranog na temelju svjedočanstava čija je pouzdanost naglašeno upitna. Duhovitim ispreplitanjem stvarnih i izmišljenih likova, realističnog i fantastičnog te posuđivanjem različitih žanrova iz povijesti književnosti, u romanu se brišu granice stvarnog i nestvarnog te propituje čitateljevo shvaćanje povijesti. No, pokazat ćemo i kako roman *Against the Day* ipak nije klasičan primjer historiografske metafikcije, već je riječ o tekstu koji neprestano tematizira upravo sve ustaljene postupke i značajke historiografske metafikcije te stoga funkcionira kao mreža

parodijskih propitivanja različitih konvencija tog žanra. Pynchonov se roman višeslojnim parodijama i parodijama parodija uvijek vraća na središnju temu forme, a kao ishod toga nastaje tekst koji ćemo nazvati meta-metafikcijom.

U trećem ćemo poglavlju proučiti roman *Mason & Dixon* kao primjer menipske satire u kojoj se posebno ističe veza između humora i motiva hibrida. Spojem povijesnih događaja s fantastičkim likovima i pripovijestima u tekstu se stvara karnevalesknu sliku povijesti oslobođenu jasnih i strogih granica između stvarnog i izmišljenog, visokih i niskih društvenih slojeva, života i smrti, čudovišnog i biološki normalnog te se na taj način ostvaruje subverzija određenih pokušaja homogenizacije društva te monoloških pristupa pripovijedanju povijesti. Upravo ćemo zato proučiti može li se roman *Mason & Dixon* smjestiti u tradiciju djela koja humorom i metafikcijskim, intertekstualnim i drugim ludičkim postupcima dovode u pitanje mogućnost ispisivanja ideološki neutralne reprezentacije povijesti. Pritom ćemo se poslužiti već spomenutim pojmom rizoma te ponuditi čitanje različitih oblika humora (a napose komičnih aluzija, šala i viceva) kao signala kojima se istovremeno uspostavlja mreža rizomatskih ogranaka te destabilizira razne pokušaje razgraničenja unutar fabule.

U četvrtom će se poglavlju proučiti odnos humora, prostora i identiteta, pri čemu će se više pozornosti posvetiti crnohumornim epizodama romana *Skrivena mana* u kojima se tematizira posljedice koje velike promjene u identitetu prostora, ponekad temeljene na mitovima, a ponekad na vezi kapitalizma, tehnologije i politike, mogu imati po identitet zajednica i pojedinaca. Kako pritom popularna kultura igra važnu ulogu, čitanje romana nastojat će obuhvatiti i odnos humora, identiteta i televizije kao posebnog oblika heterotopije kojim se gledateljima prenosi popularna kultura. Komične epizode usredotočene na reprezentaciju društva *zombifiziranog* televizijom proučit će se u analizi televizije prema načelima heterotopije iz rada *O drugim prostorima* Michela Foucaulta, a pritom će se televizija čitati kao ambivalentan prostor, istovremeno prikladan mehanizam za širenje ideoloških obrazaca, ali i mjesto prepoznavanja određenih modela otpora istim tim obrascima. Pokazat će se kako roman dijeli određene tematske i strukturalne značajke s ostala dva romana iz tzv. kalifornijske trilogije (*The Crying of Lot 49* [1965], *Vineland* [1990]), pa će zato analiza proučiti i povezanost humora s reprezentacijama utopije te kritičkim osvrtom likova na uspjehe i neuspjehe kontrakulture šezdesetih, dijelom upisane u *skriveno mane* sjećanja obilježenog nostalgijom. Zaključni dio poglavlja posvetit će se preispitivanju mogućnosti obnove

narušenih identiteta te ambivalentne prirode završetka romana kao posljedice reprezentacije distopijske vizije američke prošlosti i budućnosti upisane u komički modus.

Krećući od naslova romana *Bleeding Edge*, peto će se poglavlje usredotočiti na ironiju kao oblika humora kojim se ističe važnost prisutnosti sablasti u radnji. Pri čitanju uloge sablasti koristit ćemo se idejama izloženima u djelu *Sablasti Marxa – Stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala* (1993) Jacquesa Derride te pokazati kako je u romanu američko društvo ranih 2000-ih obilježeno nostalgичnim pogledom unatrag, prema zlatnim godinama uzleta *dotcoma*, perioda koji, rečeno rječnikom sablasti, uhodi sadašnjost likova. Nostalgичnost tog društva predmet je više ironičnih i parodijskih anegdota u kojima u središte pozornosti dolaze navike nacije opisane kao gledateljske ili promatračke, odnosno ovisne o televizijskom ekranu i popularnoj kulturi devedesetih, po čijim ostacima prebire u nastojanju da pronađe obrasce za novo oblikovanje vlastitog destabiliziranog identiteta. Ironično obojena nostalgija pritom skriva traumatičnu stvarnost Amerike koja se u to vrijeme još uvijek oporavlja od propasti *dotcoma*, pa je stoga prošlost istovremeno prisutna i kao izvor neprežaljene traume pojačane politikom tržišta koje identitete ljudi i prostora svodi na njihovu financijsku vrijednost. U analizi romana posebna će se pozornost posvetiti motivu interneta te komičnim epizodama u kojima likovi izražavaju želju za pronalaskom ili izgradnjom prostora bez kontrole i nadzora, a pritom i bez paranoje koju taj nadzor pobuđuje, pogotovo nakon terorističkog napada 11. rujna 2001, događaja koji u tekstu funkcionira kao još jedna od društvenih sablasti. U vremenu u koje je smještena radnja romana likovi osjećaju da nestaju različiti prostori slobode (najviše reprezentirani internetom i tzv. dubokim webom) te da ih zamjenjuju strukture koje kontroliraju vlast i kapitalizam, pa likovi zato tragaju za različitim metodama otpora. S obzirom da će se pokazati kako su te metode politički nedovoljno učinkovite (čime tekstu priziva primjere kontrakulturnih obrazaca iz ranijih Pynchonovih romana), proučit će se u kojoj mjeri je humor moguće čitati kao element teksta kojim se destabilizira distopijska čitanja događaja u romanu te na taj način postiže ambivalentnu sliku američke budućnosti

U zaključku rada ponudit ćemo sintezu uvida postignutih čitanjima pojedinih djela, predložiti neke daljnje smjerove za buduće analize humora u djelima Thomasa Pynchona te istaknuti važnost proučavanja humora u književnosti općenito.

1.2. Teorije humora

U suvremenoj književnoj teoriji humor je značajno slabije zastupljen od nekih drugih tema, čemu svakako pridonosi i teškoća (ili čak nemogućnost) da se humor definira. Premda cilj ovog rada nije ponuditi još jednu definiciju humora, svaki govor o humoru u književnosti tradicionalno započinje onime što Igor Perišić duhovito naziva jednom od često ponavljanih svakidašnjih jadikovki.² Jadikovka o poteškoći definiranja humora pritom izražava nekoliko osnovnih problema prisutnih prilikom svakog proučavanja humora u književnosti. Jedan od njih jest kako objasniti razliku između humora i cijelog niza drugih pojmova korištenih jednako učestalo u teorijama o humoru. Drugim riječima, kada govorimo o humoru i pojmovima kao što su smijeh, smiješno, komično, komičnost, humorizam itd., govorimo li o pojmovima koji dijele značenje ili ih je pak potrebno razlikovati i rabiti u strogo određenim situacijama? Perišić podsjeća kako Milivoj Solar nudi jedno obrazloženje u *Teoriji književnosti*: «Smiješno, međutim, kao ono što izaziva smijeh, pojavljuje se u životu u širokoj skali mogućnosti; komično je samo jedan tip ostvarenja smiješnog u dimenziji umjetničkog doživljaja.»³ No, s obzirom da Solar govori samo o smiješnom i komičnom, ostaje problem svih ostalih pojmova koje Solar ne obuhvaća, ali i problem razlikovanja između humora, ironije i parodije. U nastojanju da ponudi neki način razlikovanja između tih pojmova, Perišić podsjeća na Schopenhauerovo razmišljanje o tom problemu. Naime, Schopenhauer tvrdi kako u slučaju parodije «postoji preterivanje i očigledna namera», dok se kod ironije, koja «nastaje kada se šala skriva iza ozbiljnosti», može primijetiti «suprotnost mišljenog i opaženog». S druge strane, kada rabimo humor, tada se «ozbiljnost skriva iza šale»,⁴ a Schopenhauer napominje i kako se humor nikako ne smije miješati s komičnim jer on nema poetsku dimenziju komičnog.

Perišić navodi i druge autore koji nastoje povući jasnu granicu između spomenutih pojmova, pa tako spominje i Étienna Souriaua, prema kojem je smijeh gotovo primitivna reakcija vezana uz prostotu, a tek ono komično smijehu može dati estetsku vrijednost i tako ga spasiti od običnog prostačenja (usp. 37). Na kraju analize problema vezanih uz terminologiju humora Perišić poseže i za idejama Nikolaja Hartmana, koji pak tvrdi kako je komično odlika određenog predmeta, tj. njegova kvaliteta, dok je humor stvar promatrača ili autora nekog umjetničkog djela.

² Igor Perišić, *Uvod u teorije smeha: kratak pregled teorije smeha od Platona do Propa* (Beograd: Službeni glasnik 2010), str. 36.

³ Milivoj Solar, *Teorija književnosti* (Zagreb: Školska knjiga, 1980), str. 192.

⁴ Perišić, *Uvod u teorije smeha*, str. 36.

Nadovezujući se na Hartmanove ideje o razlici između humora i komičnosti, Perišić nudi i vlastiti «pokušaj taksativnog nabiranja šta je šta u smehologiji» (40), pa zato navodi odvojena određenja za pojmove komično, smiješno, hotimična komika, nehوتيčna komika, humor, duhovitost i smijeh. Unatoč vlastitim naporima da razgraniči navedene pojmove, i sam priznaje kako je riječ o samo još jednom pokušaju «da se obuzda neobuzdljivo» unutar okvira nekog tipa «utopije jasne teorijske elaboracije» (40). Ostavimo li nakratko po strani varijacije pojma *humor* te ga pokušamo odrediti u odnosu na druge, njemu različite, ali uz njega često vezane pojmove, i tada ćemo naići na određene poteškoće. Vladimir Propp upozorava kako se komično često određuje kao suprotnost tragičnom i uzvišenom kako bi se «zaključci dobijeni proučavanjem uzvišenog ili tragičnog u obrnutom smislu primenili na komično.»⁵ Takav pogled, dakako, potječe od Aristotelove definicije komedije kao onoga što je suprotno tragediji, no Propp se tome suprotstavlja te tvrdi kako bi humor trebalo promatrati kao zaseban oblik, odnosno kao «takvo samo po sebi» (20) i naglašava kako stilski komično djelo može po svom sadržaju biti tragično. Drugim riječima, naići ćemo na brojne poteškoće pokušamo li humor definirati na način da ga odvojimo od njegovih varijacija, ali i ako ga pokušamo negativno odrediti, tj. odrediti kao nešto nisko što stoji u kontrastu prema uzvišenom. Upravo zato Propp odbacuje i teorije koje razlikuju visoku i nisku komiku (ili pak suptilnu i grubu, odnosno estetsku i neestetsku), pa komično i smiješno obuhvaća pojmom *komika*, premda u isto vrijeme ističe kako takav pristup ne znači da je komika jednolična, već da postoje različiti oblici komike koji dovode do različitih oblika smijeha.

Već je i iz tog vrlo kratkog osvrta na pokušaj razlikovanja pojmova srodnih humoru očito kako je riječ o poslu koji može odvesti u terminološka zaplitanja, pa zato nećemo inzistirati na preciznoj terminološkoj razlici između humora i pojmova kao što su smijeh, smiješno ili komično. S obzirom da osnovna svrha ovog rada nije ponuditi preciznu definiciju tih pojmova, već jedno čitanje uloge humora u kontekstu djela Thomasa Pynchona, humor ćemo koristiti kao sveobuhvatni pojam baš kao što se Perišić odlučio rabiti smijeh kao «kišobran-pojam, odnosno heuristički, koristan za lakše snalaženje, s jedne strane, a s druge [...] pojam koji omogućava interdisciplinarnost teorije književnosti».⁶ No, pri čitanju ćemo često naići na likove, dijaloge, opise ili cijele prizore koji su pisani u ironičnom ili parodijskom modusu, pa ćemo stoga pojmove

⁵ Vladimir Propp, *Problemi komike i smeha*, prev. Bogdan Kosanović (Novi Sad: Nišro Dnevnik, 1984), str. 19.

⁶ Perišić, *Uvod u teorije smeha*, str. 43.

ironija i parodija ipak koristiti u ovom proučavanju humora. S obzirom na svepristunost tih postupaka u Pynchonovu djelu, njih je potrebno i pobliže odrediti.

M. H. Abrams tvrdi kako parodija oponaša obilježja određenog književnog djela, stil pojedinog autora ili stilske i druge značajke nekog žanra, ali pritom ismijava izvornik tako što «imitaciju primjenjuje na neki niski ili komično neprimjereni predmet.»⁷ Prema Proppu, parodija je «imitacija spoljašnjih osobina bilo koje životne pojave (čovekovih mana, umetničkih postupaka, i dr.), kojom se baca u zasenak ili odriče unutrašnji smisao onoga što je podvrgnuto parodiranju.» Propp ističe da je sve moguće parodirati, od ljudskih pokreta, gesta i djelatnosti, pa sve do onoga što je čovjek stvorio, a s namjerom da se «pokaže kako se ništa ne krije iza spoljašnjih oblika manifestacije duhovnog načela, da je iza njih – praznina. [...] Dakle, parodija je sredstvo ispoljavanja unutrašnje neuverljivosti onoga što se parodira.»⁸ Kada govorimo o parodiji kao postupku kojim se oponašaju konvencije nekog autora, djela, stila, razdoblja ili žanra, Linda Hutcheon tvrdi kako u pozadini parodijskog teksta stoji neki drugi tekst, pri čemu se njihova obilježja supostavljaju parodijom te se na taj način ističe njihova različitost.⁹ Slično stajalište pronaći ćemo u radu *Parody* Simona Dentitha, koji smatra da je parodija jedan od oblika intertekstualne aluzije, odnosno dio raspona kulturnih praksi kojima je moguće aludirati na prethodne tekstove te pritom iskazati i određeni stav prema onome na što se aludira.¹⁰ Kao što Dentith i sam kaže, on nastoji izbjeći usku, formalnu definiciju parodije (kakvu prepoznaje kod Gerarda Genettea, koji jasno odvaja parodiju od travestije, pastiša, burleske itd.), te umjesto toga želi ponuditi širu, sveobuhvatnu definiciju: «Parodija uključuje svaku kulturnu praksu kojom se stvara relativno polemična imitacija nekog drugog kulturnog proizvoda ili prakse» (9). Dentith naglašava kako parodija nema samo jednu, dominantnu funkciju u cijeloj povijesti različitih kulturnih sadržaja i oblika, već je potrebno proučiti kako ona funkcioniра u različitim povijesnim trenucima i društvenim okolnostima: «Parodija je sama po sebi društveno i politički polivalentna; njezina primjena nikad nije neutralna, ali ne može se utvrditi unaprijed» (28).

Usredotočimo li se zato na funkciju parodije u postmodernizmu, primijetiti ćemo, kao što tvrdi Hutcheon, da je riječ o postupku koji se smatra središnjim obilježjem tog razdoblja (a ponekad

⁷ M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (Boston: Heinle & Heinle, 1999), str. 26-27.

⁸ Propp, *Problemi komike i smeha*, str. 75.

⁹ Usp. Linda Hutcheon, «Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody», *Canadian Review of Comparative Literature*, 5 (1978) 2, str. 201.

¹⁰ Usp. Simon Dentith, *Parody* (London, New York: Routledge, 2000), str. 6.

se zamjenjuje pojmovima pastiš, ironično citiranje i intertekstualnost), no često se opisuje kao tek dekorativni dodatak tekstu kojim se citiraju književni oblici iz prošlosti.¹¹ Hutcheon vjeruje kako je potrebno odmaknuti se od takvog shvaćanja parodije kao pukog citiranja i ismijavanja zato što parodija može poprimiti različite oblike i funkcije, pri čemu Hutcheon posebno ističe složeni odnos parodije, povijesti te politike reprezentacije i reprezentacije politike. Korištenjem sadržaja iz prošlosti i njihovim osporavanjem pomoću ironije, parodija pokazuje kako «sadašnje reprezentacije potječu od onih iz prošlosti, a istovremeno upozoravaju na ideološke posljedice kontinuiteta i različitosti» (93). Parodijom se može destabilizirati sve općeprihvaćene *istine* ili uvjerenja koja nerijetko potječu iz ideologija, iako je takav postupak kritiziranja *konačnih istina* često zakompliciran dvostrukim kodiranjem postmodernističke parodije jer «ona ujedno legitimizira i osporava ono što parodira» (101). Drugim riječima, postmoderna parodija u isto vrijeme potvrđuje i podriva konvencije koje parodira, ali Hutcheon ipak tvrdi kako je riječ o postupku koji ogoljuje neka od dominantnih obilježja načina na koje živimo kako bi istaknula da su «one pojave koje bez razmišljanja prihvaćamo kao 'prirodne' (a one mogu uključivati, primjerice, kapitalizam i patrijarhalnost) zapravo 'kulture'; mi smo ih stvorili, one nisu nama dane» (1-2). Zato se u parodijskom modusu kakvog ćemo prepoznati kod Pynchona može istovremeno ispisivati reprezentacija povijesti i ironičnim smijehom propitivati svaki postupak reprezentacije povijesti, pri čemu dolazi do nastanka samosvjesnog teksta koji višeslojnom parodijom privlači pozornost ne samo na ono što istovremeno uspostavlja i destabilizira, već i na sam metatekstualni postupak destabilizacije.

Kao što je već navedeno, uz parodiju ćemo često analizirati i ironiju prisutnu u Pynchonovim djelima, pa je i nju potrebno detaljnije definirati. Prema Proppu, ironijom se govori jedno, a zapravo se misli nešto drugo, tj. ironija «iskazuje jedan pojam, a podrazumeva se (ali se ne iskazuje rečima), drugi, sasvim suprotan. Rečima se iskazuje nešto pozitivno, a podrazumeva se nešto sasvim suprotno, negativno.» Na taj se način «iznose nedostaci onoga o kome (ili o čemu) se govori», pa je ironija ujedno i «oblik podsmeha, a to je upravo i svrstava u komiku.»¹² Hutcheon i u ironiji prepoznaje mogućnosti za potvrđivanje i dokidanje ideologija, što znači da ironija može biti u službi raznih političkih stajališta te legitimizirati ili osporavati različite interese. Kada je riječ o samom razumijevanju ironije, Hutcheon tvrdi kako je ironija komunikacijski proces koji nastaje

¹¹ Usp. Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism* (London i New York: Routledge, 1989.), str. 93-94.

¹² Propp, *Problemi komike i smeha*, str. 111.

interakcijom između značenja, ali i između ljudi i iskaza, a ponekad i između namjere i interpretacije.¹³ Interpretacija ironije za Hutcheon predstavlja produktivan postupak, pri čemu onaj tko pokušava razumjeti ironiju aktivno sudjeluje u realizaciji ironičnog učinka. Postupkom interpretacije (koji je potaknut nepodudaranjima, tj. određenim neskladom u tekstu ili kontekstu) izvodi se zaključak o značenju ironije, značenju «koje se pridodaje onome što je rečeno, ali se od toga i razlikuje, pri čemu onaj tko interpretira zauzima i određen stav prema rečenom i neizrečenom» (13). Interpretacija ironije je čin pridavanja značenja u određenoj situaciji ili kontekstu i s određenom svrhom, a Hutcheon ističe kako se ironija aktualizira upravo u supostavljanju rečenog i neizrečenog: oboje postoje istovremeno i jedno drugom daju značenje, pa zato između njih dolazi do interakcije «kojom nastaje pravo 'ironično' značenje» (12). Premda je Hutcheon u pravu kada kaže kako teoretičari prečesto poistovjećuju ironiju i humor, u Pynchonovim djelima ironija i parodija u brojnim su slučajevima usko vezane uz humor, a tu ćemo vezu detaljnije istražiti u poglavlju o obilježjima Pynchonova humora.

Vratimo li se na osnovne probleme proučavanja humora, primijetit ćemo da, osim problema terminologije, svaka analiza humora sadrži i pitanje o samoj mogućnosti analiziranja humora. Naime, pozivajući se na knjigu *Taking Laughter Seriously* (1983) Johna Morrealla, Perišić ističe kako poteškoće s proučavanjem smijeha dijelom proizlaze i iz činjenice da se «i u najozbiljnijim predašnjim teorijama i kod najozbiljnijih mislilaca, koji znaju da predmet razmišljanja ne određuje rezultate, osjeća stalna blaga potreba za opravdavanjem tretiranja smeha kao ozbiljnog predmeta proučavanja.»¹⁴ S obzirom da se smijeh i danas nalazi na margini književnih teorija, Perišić s razlogom tvrdi kako je on «i dalje nešto što pripada blago potisnutom Drugom» (17). Određeni autori u smijehu čak prepoznaju i ograničenja koja onemogućavaju razumijevanje smijeha kao univerzalne kategorije spoznatljive u svim svojim oblicima u svim kulturama svijeta. Takvu ograničenost smijeha Perišić pronalazi i kod Umberta Eca, koji gore spomenutu univerzalnost vidi u tragičnom i dramatičnom, ali ne i u komičnom. S obzirom na sličnosti između Ecova mišljenja o smijehu i tradicionalne podjele književnih utjecaja na one koji proizlaze iz rase, sredine i povijesnog trenutka, Perišić ide korak dalje pa navodi i autore koji tvrde kako je humor i nacionalna kategorija. Tako, primjerice, u knjizi Franka Muira, *The Oxford Book of Humorous Prose* (1990), pronalazi definiciju humora, ali ne humora općenito, već samo engleskog humora, što govori o

¹³ Usp. Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (London i New York: Routledge, 1994), str. 13.

¹⁴ Perišić, *Uvod u teorije smeha*, str. 16.

tome da određene kulture ili nacije posjeduju poseban osjećaj za humor, koji se pak razlikuje od osjećaja nekih drugih nacija (pa tako možemo govoriti i o stereotipu prema kojem Nijemcima nedostaje osjećaj za humor). Za razliku od takvih pogleda na smijeh, Luigi Pirandello je smatrao da svaki narod ima svoj karakterističan humor, ali i da je ono što on naziva *humorizam* ipak univerzalna kategorija.¹⁵ Ta tvrdnja Pirandella razlikuje od prethodno navedenih autora te postavlja temelje stajalištu prema kojem ipak postoje oblici humora koji nadilaze Tainove kategorije rase, sredine i trenutka. Unatoč tome, i Pirandello se suočava s problemom definiranja humorizma, pa tako naglašava da se

svi oni koji su [...] o njemu govorili, slažu [...] u jednoj samoj stvari, izjavljujući da je vrlo teško kazati što je uistinu, jer on ima neizmjerne različitosti i tolike karakteristike, da hoteći ga uopće opisati, uvijek se dolazi u opasnost da se poneka od njih zaboravi. (71)

Pirandello ipak pokušava definirati komično i humorno te pritom odbacuje mišljenje Benedetta Crocea, prema kojem smiješno i komično nemaju estetske kvalitete. Pirandello tvrdi kako je humorno «*osjećanje protivnoga*», dok je komično «*zapažanje protivnoga*», a tu razliku ilustrira primjerom reakcije promatrača na neprimjereno odjevenu stariju gospođu: «Počnem da se smijem. *Zapažam* da je ona stara gospođa protivno od onoga što bi trebala biti jedna stara poštovana gospođa» (74). No, kada u promatraču nastupi promišljanje te on počne suosjećati sa starijom gospođom, on se više ne može smijati i tada je njime zavladao humoristično osjećanje protivnoga. Pirandello naglašava kako je humorizam proces koji unosi nered i nesklad, a upravo se to događa u subjektivnom dojmu promatrača koji se želi smijati, ali osjeća i potrebu za suosjećanjem, što u isto vrijeme dokida smijeh. Pirandello zaključuje kako se humorizam «sastoji u osjećanju protivnoga, izazvanog od specijalne aktivnosti refleksije koja se ne sakriva, koja ne postaje [...] jedan oblik osjećanja, nego njegovo protivno, ipak slijedeći u korak osjećanje kao što sjena slijedi tijelo» (96). Premda je svojim radom Pirandello obranio istraživanje humora u književnoj teoriji, svatko tko se tom temom bavi nailazi, baš kao i sam Pirandello, na problem teškog definiranja fenomena humora u književnosti. Upravo zato, tvrdi Perišić, ostaje neriješeno pitanje je li o smijehu moguće govoriti jedino teorijski ili pak samo teorijski-intuitivno.¹⁶

¹⁵ Usp. Luigi Pirandello, *Humorizam*, prev. Vladimir Rismondo (Split: Mogućnosti, 1963), str. 18.

¹⁶ Usp. Perišić, *Uvod u teorije smeha*, str. 19.

Raspravljajući o *Humorizmu*, Eco se u eseju «Pirandello *Ridens*» nadovezuje na Pirandellovo pitanje definiranja humora te nudi opis osnovnih obilježja svake filozofske definicije humora i komičnog. Kao prvo, Eco ističe da je riječ o «nepreciznom iskustvu»¹⁷ koje se pojavljuje pod raznim nazivima (komično, humor, ironija, itd.), a istovremeno je nejasno jesu li to različita iskustva ili pak varijacije na jedno iskustvo. Također, smijeh je manifestacija koja se veže uz neke od tih iskustava, dok kod drugih izostaje. Eco kritizira i nepreciznost definicija koje u svojim opisima komičnog i humora uključuju i tragična iskustva, premda ističe kako su, paradoksalno, suosjećanje i žaljenje ipak komponente komičnog. Prema Eco, ni jednog od autora koji su pisali o humoru (kao što su, primjerice, Aristotel, Kant, Hegel, Baudelaire, Kierkegaard, Bergson i Freud) ne može se nazvati autorom komedija. Riječ je o autorima koji su bili neuspješni i u svojim pokušajima da ponude definicije koje bi obuhvatile sve moguće manifestacije komičnog ili su pak došli do definicija koje su obuhvaćale previše. Za Eco je upravo Pirandellova definicija, iznesena u *Humorizmu*, primjer definicije koja obuhvaća previše, dok je cijeli esej zapravo dvosmislen tekst koji prvo govori o humoru, zatim prelazi na definiranje komičnog te raspravu o ironiji, a završava definicijom umjetnosti i života općenito. Zato Eco smatra kako se Pirandellov rad može čitati na tri načina: kao neprecizna i nedostatna definicija humora, izraz Pirandellove poetike te groteskna drama koju je nemoguće definirati.

Čitamo li Pirandellov rad kao definiciju humora, Eco predlaže da mu dodamo nešto precizniju i potpuniju klasifikaciju koja će razlikovati kategorije humora i komičnog. Prva bi kategorija bila *komično* (nešto suprotno prirodnom poretku stvari, čemu se smijemo jer osjećamo nadmoć), druga *humor I* (ništa se komično ne događa, ali bi se moglo dogoditi ili će se možda dogoditi, a nasmijava nas upravo ta mogućnost komičnog u budućnosti), treća *humor II* (događa se nešto komično ili je netko smiješan, ali ne osjećamo nadmoć jer suosjećamo s tom smiješnom osobom) te četvrta *humor III* (nalazimo se u tragičnom položaju, ali se otuđujemo od samih sebe te se promatramo kao da smo netko drugi ili glumci koji glume, pa svoju situaciju možemo smatrati smiješnom i osjećati se nadmoćno) (usp. 168-169). S druge strane, shvatimo li Pirandellov *Humorizam* kao izraz njegove poetike, primijetiti ćemo kako Pirandello humor definira kao oruđe kojim se napada »kanon Retorike« (169) te se iz tradicionalnih oblika stvaraju novi oblici. No, Pirandello se, tvrdi Eco, u drugom dijelu eseja odmiče od humora te opisuje *novu* i *staru* umjetnost.

¹⁷ Umberto Eco, «Pirandello *Ridens*», *The Limits of Interpretation* (Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press, 1994), str. 164.

Prema Pirandellu, tradicionalna umjetnost određuje, učvršćuje ili kristalizira život određenim nizom pravila, dok humor, odnosno novija umjetnost (a napose ona poslije Pirandella), krši pravila, promatra život na nov način te ispod maske logike otkriva lice kontradikcije. Umjetnost na taj način izražava sumnju u sve kodove i sve sustave očekivanja te pruža humor koji nastaje kao posljedica nereda, ali i kao kritičko promišljanje uzroka tog nereda. Čitamo li pak *Humorizam* kao ono što Eco naziva »grotesknom dramom koju je nemoguće definirati« (170), suočavamo se s nekoliko zaključaka. Kao prvo, o životu je moguće govoriti jedino pomoću humora jer je život neprestano dokidanje očekivanog reda, pa je stoga i život sam po sebi komičan. Drugi je zaključak zapravo šest obilježja života prema Pirandellu, života na koji umjetnik može reagirati jedino tako da se posluži humorom i njime poništi konvencije te ukloni masku logike i morala, pri čemu nam humor pokazuje da smo suprotno od onoga što mislimo da jesmo, pa stoga i potpuno komični. Naposljetku, Pirandello pokazuje da je čovjek, kao jedina životinja koja se može smijati, zapravo iracionalna životinja. Prema Eco, Pirandello piše kako bi dokazao da se čovjek može smijati, ali nesvjesno dokazuje da upravo životinja koja se može smijati zbog svoje iracionalnosti nema razloga za smijeh. Kao što ističe Eco, «čovjek se smije samo [...] zbog iznimno ozbiljnih razloga» (172), a možda je upravo zato čovjek smiješan drugima, što je misao koja Eco navodi da zaključi kako je *Humorizam* jedna od Pirandellovih komičkih drama.

Eco je esej primjer analize jednog nepotpunog opisa humora ili komičnog, pri čemu autor prepoznaje opće probleme prisutne u svakom pokušaju da se obilježja humora obuhvate definicijom. No, problem nemogućnosti objašnjenja i definicije smijeha dijelom proizlazi i iz nastojanja da se pronade samo jedna teorija koja će objasniti kako smijeh nastaje i koja je njegova uloga u književnosti, pa zato Perišić predlaže kako je «problem smeha [...] moguće književnoteorijski proučavati ako se napravi performativni rez kojim se zamenjuje nemoguća opšta saglasnost: jednina 'teorije' transformiše se u množinu teorija».¹⁸ Unatoč činjenici da se o humoru danas rijetko govori, povijest proučavanja humora doista sadrži «množinu teorija», pa tako Perišić tvrdi kako je moguće govoriti o čak osamsto različitih teorija. Ipak, teorije humora najčešće se može svrstati u nekoliko skupina, pa ćemo ponuditi kratak osvrt na njihove osnovne teze te razmisliti kako nam te teorije mogu objasniti zašto se smijemo prilikom susreta s raznolikim oblicima humora u Pynchonovim djelima.

¹⁸ Perišić, *Uvod u teorije smeha*, str. 23.

1.2.1. Teorija nadmoći

Prema teoriji nadmoći ili superiornosti, smijeh nastaje kao «izraz nadmoći nad drugima» (47), pri čemu se osjećamo nadmoćnima nad nekime ili nečime što je predmet ismijavanja. Govoreći o toj teoriji, Adrian Bardon podsjeća na Sokratovu tvrdnju prema kojoj je takvo iskustvo smijeha mješavina ugone i boli.¹⁹ Naime, smijeh koji u nama potiče ismijavanje nekoga tko je u zabludi (primjerice, nekoga tko ne posjeduje mudrost, ali vjeruje da je mudar) može biti izvor ugone, no uživati u nečijoj nesreći ujedno je i izvor osjećaja zlobe, za koju Sokrat tvrdi da je bol što je osjeća duša, pa je zato u Sokratovu tumačenju te teorije užitek smijeha pomiješan s boli. Bardon podsjeća da je Platon u *Državi* izrazito kritičan prema smijehu jer u idealnom društvu oni koji se brinu za narod moraju biti vođeni razumom, a ne osjećajima. Naime, Platon vjeruje kako uživanje u smijehu, odnosno prepuštanje osjećajima, može dovesti do uživanja u nasilju, gubitka kontrole nad vlastitim postupcima, a stoga i do zlouporabe vlasti, što nikako nije u interesu društva (usp. 463).

Prisjetimo li se Aristotelova opisa komedije kao oblika u kojem se oponašaju ljudi koji su lošiji od nas, i u tom ćemo pogledu na uživanje u tuđim nedostacima prepoznati negativno tumačenje smijeha kao odraza lošijih osobina ljudske duše. S obzirom da Aristotel osuđuje pretjerivanje u humoru, Bardon ističe da Aristotel hvali tek one oblike humora koji se smiju onome što je samo po sebi neprimjereno (npr. iracionalnosti), iz čega proizlazi da i humor treba biti u službi razuma kako ne bismo pretjerali u smijehu i postali njegov rob (odnosno rob vlastitih emocija) (usp. 463-464). Premda su temelj teorije superiornosti postavili Platon i Aristotel, Bardon podsjeća kako se njezinim najistaknutijim pobornikom smatra Thomas Hobbes, a on tvrdi kako je smijeh odraz veselja, koje je pak izraz vlastitih postignuća ili sposobnosti (usp. 464). Susret s tuđim nedostacima ili neuspjehom može nas potaknuti da primijetimo našu superiornost, pa je i naše veselje zato veće, a smijeh je posljedica uživanja u vlastitom uspjehu. No, kao i Platon i Aristotel, Hobbes humor ipak smatra nečim negativnim, odnosno odrazom niskih potreba ljudskog karaktera koje su potencijalno štetne za društvo. Primijenimo li tu teoriju na Pynchonova djela, primijetit ćemo kako se čitateljev smijeh ponekad može protumačiti kao posljedica osjećaja nadmoći nad likovima koji su predmet ismijavanja upravo zato što sami vjeruju da su nadmoćni drugima. Pritom je najčešće riječ o likovima koji su zaista na položaju autoriteta, ali su ujedno nasilni, nerazumni,

¹⁹ Usp. Adrian Bardon, «The Philosophy of Humor», *Comedy: A Geographic and Historical Guide*, ur. Maurice Charney (Connecticut: Greenwood Press, 2005), str. 463.

nepošteni, neuki, umišljeni ili pak nositelji nekih drugih, više ili manje negativnih ljudskih karakteristika, koje nerijetko ispoljavaju u dodiru sa sebi hijerarhijski podređenima, tj. pojedincima kojima nedostaje društvene, financijske, političke ili neke druge moći. Među takve likove spadaju, između brojnih ostalih, John Wade LeSpark i Cornelius Vroom (*Mason & Dixon*) te Scarsdale Vibe (*Against the Day*).

Humor koji se u Pynchonovim djelima veže uz prikaz negativnih ljudskih karakteristika ujedno odgovara i opisu humora koji Henri Bergson izlaže u radu *Smijeh: esej o značenju komičnog* (1900). Bergson polazi od pretpostavke da «ne postoji komično izvan onog što je u pravom smislu ljudsko.»²⁰ Drugim riječima, nečemu se možemo smijati jedino ako u tome prepoznamo ljudske karakteristike, pa tako i predmet ili životinja mogu biti smiješni samo u slučaju kada su slični čovjeku. Drugi preduvjet za smijeh je i određena neosjetljivost, odnosno ravnodušnost koja nam omogućava da se smijemo drugome, pri čemu nismo sputani osjećajem suosjećanja: «Ukratko, komično zahtijeva neku vrstu trenutne anestezije srca ako želi proizvesti potpuni učinak» (11). Treći je preduvjet za smijeh pripadnost nekoj grupi jer je smijeh posljedica sporazuma ili zavjere s ostalim (stvarnim ili zamišljenim) članovima skupine koja se smije. Iz toga proizlazi Bergsonov zaključak da je smijeh nužno smjestiti u njegovu prirodnu okolinu, pri čemu misli na društvo, te u isto vrijeme utvrditi njegovu korisnu funkciju. S obzirom da je pritom riječ o društvenoj funkciji, smijeh «mora odgovarati određenim zahtjevima zajedničkog života» te stoga «imati društveno značenje» (13).

Na temelju navedenih značajki humora Bergson proučava karakteristike ljudi kojima se smijemo te pokazuje kako se radi o pojedincima koji pokazuju da su nedovoljno prilagodljivi ili odveć *mehanički kruti* kada su u pitanju njihova razmišljanja, navike ili ponašanje. Primjerice, čovjek koji trči ulicom, a zatim se spotakne i padne, može biti predmet smijeha jer nije prilagodio brzinu svoga tijela uvjetima u svojoj okolini ili preprekama na putu. Takav je čovjek zbog nespretnosti ili upornosti, tj. nedostatka fleksibilnosti, smiješan onima koji su svjedočili njegovom padu. S druge strane, čovjek može biti smiješan i kada je meta nečije šale, odnosno u situacijama koje nisu posljedica slučajnosti, već nečije namjere. I tada je čovjek smiješan zbog svoje upornosti ili nedostatka fleksibilnosti jer nasjeda na šalu zbog vlastitih krutih navika ili nespremnosti da primijeti kako je predmet šale. Ljudi su, dakle, smiješni zbog svoje nepažljivosti, rastresenosti,

²⁰ Henri Bergson, *Smijeh: esej o značenju komičnog*, prev. Bosiljka Brlečić (Zagreb: Nakladni zavod Znanje, 1987), str. 10.

neprilagodljivosti ili pak zbog upornog prilagođavanja nekoj prošloj situaciji kada bi se trebali usredotočiti na sadašnjost. Među karakteristike koje potiču na smijeh Bergson smješta i poroke, s obzirom da su i oni odraz određene *ukočenosti*, ali istovremeno prepoznaje razliku između poroka ili strasti tragičnog i komičnog lika. Naime, Bergson smatra kako je za komičnu ličnost ključna činjenica da je komično nesvjesno. Drugim riječima, komična je ličnost komična zato što nije svjesna vlastite komičnosti. Jednom kada tragična ličnost postane svjesna svojih negativnih karakteristika, ona ih neće pokušati ispraviti, već će u njima ustrajati. S druge strane, tvrdi Bergson, smijeh kažnjava običaje, navike i mane, pa će komična ličnost, suočena sa smijehom promatrača, nastojati popraviti vlastite negativne navike: «Zbog [smijeha] se odmah pokušavamo pokazati onakvima kakvi bismo trebali biti, onakvima kakvi ćemo bez sumnje jednoga dana i biti» (18).

S obzirom da su ljudi o kojima govori Bergson smiješni jer su nesvjesni svojih nedostataka, negativnih opsesija, umišljenosti, neznanja i drugih negativnih karakteristika, smijeh usmjeren protiv njih u službi je unaprijeđenja društva. Društvo zahtijeva članove koji mogu živjeti jedni s drugima, ali se i prilagođavati jedni drugima te održavati ravnotežu želja i potreba svih članova zajednice. Upravo je zato svaka krutost u ponašanju štetna za društvo jer može biti znak udaljavanja od «zajedničkog središta kojem gravitira društvo, ukratko, znak neke ekscentričnosti» (20). Društvo se zato od takve prijetnje brani gestom, a ta je gesta smijeh, kazna za krutost tijela ili karaktera te mehanizam za postizanje veće elastičnosti i društvenosti. Bergson tvrdi kako je smijeh neki oblik korektiva, odnosno načina pomoću kojeg se loše karakteristike može istisnuti iz društva, a sve s ciljem da članovi nekog društva u međusobnoj interakciji postanu prilagodljiviji i fleksibilniji. Bergsonovo viđenje humora tako odgovara teoriji superiornosti, ali je ono ipak drugačije od Platonova i Aristotelova pogleda na humor. Naime, dok su antički filozofi smijeh smatrali štetnim emocionalnim stanjem, Bergson smijeh smatra stanjem koje može imati pozitivnu ulogu u promjeni društava.

Premda je Bergsonov pristup srodan teoriji superiornosti, njegovo proučavanje humora razgranato je i obuhvaća i druge aspekte smijeha, pa tako Bergson raspravlja i o različitim, kako ih on naziva, komičnim oblicima, počevši od komične fizionomije. S jedne strane, Bergson ističe komičnost nakaznosti, ali pritom napominje kako nakaznost može postati komična ukoliko je može oponašati svaki normalno građen čovjek, a i tada do komičnog učinka dolazi zbog nedostatka fleksibilnosti, tj. «vidljive tjelesne tvrdoglavosti, *zbog krutosti*» (22). S druge strane, Bergson prepoznaje potencijalnu komičnost i u svakoj pravilnoj fizionomiji, jer niti jedna pravilna

fizionomija nije savršena. Neskladnosti i izobličenja fizionomije otvaraju prostor za komičnost karikature, u kojoj se ističe i preuveličava svaka mana, premda Bergson naglašava kako pritom pretjerivanje ne smije biti cilj, već «obično sredstvo kojim se crtač služi da bi i nama pokazao kreveljenja, čiju pojavu nazire u prirodi» (25) Kada je pak riječ o komici gesta i pokreta, Bergson navodi zakon koji upravlja tom vrstom pojava, a prema kojem su držanja, geste i pokreti ljudskog tijela smiješni ako nas podsjećaju na mehanizam. Drugim riječima, ukoliko neki ljudski pokret izgubi spontanost i pretvori se u automatsku kretnju koja se ponavlja redovito i u predvidljivim razmacima ili situacijama, tada čovjek počinje nalikovati na stroj, pa se zato smijemo čovjeku koji se pretvorio u mehanizam, ali i čovjeku koji oponaša tuđi automatizam pokreta. Svce navedeno pronaći ćemo i kod Pynchona, a možda je naizraženije u romanima *V.* i *Gravity's Rainbow*.

Povezivanje mehaničkog i živog Bergsona vodi do razmišljanja o bilo kojem primjeru krutosti nametnute pokretljivosti, pa tako dolazi i do problema komičnosti prerusavanja. Čovjek koji se prurio može biti smiješan, no ljudski izgled može nas nasmijati i u slučaju kada nije riječ o prerusavanju, ali se našoj mašti može učiniti kako je nečiji izgled umjetan jer nas iznenađuje. Priroda također može biti smiješna, ali najčešće pod utjecajem čovjeka, pa ćemo se smijati različitim ljudskim intervencijama u prirodi (kao što je napola obrijan pas ili šuma oblijepljena izbornim plakatima), što je u temelju i dalje «mehaničko krivotvorenje života» (34). Jednako smiješno može biti i prerusavanje društva, a primjetno je u slučajevima kada u društvu naiđemo na nešto, kako Bergson kaže, konfekcijsko, odnosno neku krutost koja ne odgovara pokretljivosti života. Upravo se zato možemo smijati ceremonijama kao formama kojima je *ukrućeno* društvo, pri čemu sadržaj ceremonije nije važan jer se komičnost može pronaći u svakoj strogo određenoj formi, odnosno svakoj automatizaciji društvenih događanja i svakom pretvaranju sudionika tih događanja u marionete (što je čest slučaj u pretjeranom administrativnom reguliranju života). Neki su Pynchonovi likovi komični upravo zato što stoje u neskladu prema automatiziranim društvenim događanjima, svojim načinom izražavanja, vođenja dijaloga te poigravanja riječima podrivaju određene svakodnevne situacije inače automatizirane do komičnosti ili pak poduzimaju kakve apsurdne radnje koje ponavljanjem gube na svojoj začudnosti te počinju ličiti na predvidljiv mehanizam (kao, primjerice, u slučaju Zoyda Wheelera i njegova godišnjeg skakanja kroz prozorsko staklo u romanu *Vineland* [usp. VL 11-13]). Premda Bergson upozorava na važnost uloge mehaničkog nametnutog fleksibilnosti tijela, ipak napominje kako u živom tijelu ne smijemo promatrati samo gipkost, jer u tom slučaju zanemarujemo komični potencijal materijalnosti tijela.

Naime, komičnost može proizlaziti i iz svake tjelesne aktivnosti kojom se pažnja usmjerava na materijalnost tijela, tj. iz svake «sporedne radnje koja skreće našu pažnju na vanjski izgled ličnosti onda kada je riječ o njenom unutrašnjem životu» (39). Bergson daje primjer kihanja koje prekida patetičan govor ili pak gojaznosti i stidljivosti koje postaju izvor komičnosti jer su pokazatelj da čovjeka na određeni način ometa njegovo vlastito tijelo u trenucima usredotočenosti na razmišljanje ili iskazivanje osjećaja, zbog čega može doći do prijelaza iz tragedije u komediju.

Proučivši komično u oblicima, držanjima i pokretima, Bergson komično traži i u riječima, djelovanju i situacijama. Polazeći od dječjih igara (poput one s lutkom koja iskače iz kutije), Bergson prepoznaje nekoliko komičnih postupaka. Prvi je od njih ponavljanje riječi (primijetiti ćemo to na primjeru često ponavljanje riječi *sez* u Pynchonovim tekstovima, o čemu će kasnije biti više govora), pri čemu u suprotnosti stoje «potisnuti osjećaj koji izbija poput opuštene opruge i misao koja se zabavlja ponovo potiskujući osjećaj» (52), a u temelju tog postupka još jednom se nalazi automatizam nametnut fleksibilnosti čovjeka (samo u ovom slučaju kruti mehanizam ponavljanja) koji je Bergsonu poslužio kao polazište za govor o smijehu. U drugom postupku (po uzoru na igru s lutkom na koncu) komičnost proizlazi iz prividne slobode pojedinca, iza koje se zapravo skriva nečija manipulacija (tako će se osjetiti brojni Pynchonovi likovi, među kojima se ističu Oedipa Maas, glavni lik romana *The Crying of Lot 49*, i Tyrone Slothrop, jedan od protagonista romana *Gravity's Rainbow* (1973), ali slično će se osjetiti i čitatelj ako mu promakne kakva komična igra riječi ili ukoliko ne primijeti da neka naoko jednostavna šala zapravo skriva složenu mrežu parodija i parodija parodija). Treći je postupak sličan urušavanju kule od karata, a temeljen je na gomilanju situacija, često nezgoda, koje nezaustavljivo vode čovjeka prema nekoj katastrofi (prepoznat ćemo to, primjerice, u nizu nepredvidljivih događaja koji će dovesti do konačnog raspršenja Slothropova identiteta i njegova nestanka iz fabule romana), stvarajući tako «viziju posljedice koja se širi pojačavajući samu sebe, tako da uzrok, beznačajan u početku, kroz neizbježan razvoj dobiva na kraju koliko ozbiljan toliko i neočekivan ishod» (56). Sličan komičan učinak ima isti postupak kada se, na kraju svog zamršenog puta, priča o gomilanju situacija vrati na početnu točku, odnosno na situaciju od koje je prvotno krenula. «Prijeći dugačak put da bismo se, ne znajući to, vratili na polaznu točku, znači uložiti velik trud ni za kakav rezultat» (59). Sličan učinak ima i velik uzrok koji ne postiže znatan učinak (kao u slučaju iznevjerena očekivanja čitatelja koji pretpostavlja kako će Prvi svjetski rat zauzeti središnji značaj u romanu *Against the Day*, a zapravo će biti tek uzgredno spomenut događaj) ili neznatan uzrok koji prouzroči veliku

posljedicu (kao što je Oedipin pokušaj izvršenja Pierceove oporuke) – i to je posljedica krutog mehanizma nametnutog životu, odnosno posljedica automatizma, rastresenosti i ljudske nepažljivosti, a upravo je smijeh, tvrdi Bergson, kazna za takav pojedinačni ili kolektivni nedostatak.

Nakon proučavanja postupaka čiji je izvor prepoznao u dječjim igrama, Bergson analizira i postupke kazališta, a posebno ih prepoznaje u vodvilju, obliku čija obilježja možemo pronaći i u Pynchonovu djelu. Te postupke Bergson dijeli na tri tipa (usp. 62-69): ukrštavanje nizova (tj. postupak zabune ili nesporazuma), obrat, odnosno izokretanje neke situacije i zamjenu uloga (pri čemu misli na situacije poput one u kojoj netko sprema klopku za drugoga, ali na kraju sam postaje žrtva vlastite spletke), te ponavljanje situacija ili spleta okolnosti, što je karakteristično i za Pynchonove tekstove. U *Against the Day*, primjerice, više se puta ponavlja situacija slučajnog susreta između nekih od brojnih likova. Premda likovi tog romana putuju različitim zemljama svijeta, a istovremeno se nalaze čak i na različitim kontinentima (pa i na nekim mjestima fantazije ili u paralelnim svjetovima) pripovjedač često ponavlja kako likovi sasvim slučajno nailaze jedni na druge, pritom se koristeći vrlo sličnim rečenicama kako bi čitatelja uveo u prizore susreta. Sami susreti nisu nužno komični, niti je svaki od likova pritom umiješan u neku komičnu situaciju, no komičnost redovitog ponavljanja ostvaruje se na razini čitateljeva iskustva jer upravo čitatelj zamjećuje neobično ponavljanje *slučajnih* susreta, a ostvarenju komičnosti doprinosi i pripovjedačevo ponavljanje identične ili tek dijelom izmijenjene rečenice kojom čitatelja uvodi u prizor. Prividno nasumični događaji tako postaju komično predvidljivi, dok pripovjedačeve intervencije dodatno privlače pozornost čitatelja na situacije koje se ponavljaju poput *lajtmotiva*, zbog čega čitatelj u isto vrijeme nužno obraća pažnju i na samu formu teksta.

Kada je riječ o komici riječi, Bergson i tada nastoji podijeliti postupke u nekoliko kategorija nalik onima koje je prepoznao ranije, među postupcima komičnog kazališta. Komični učinak tako se može stvoriti komičnom izrekom (što se postiže ubacivanjem besmislene misli u neki ustaljeni rečenični obrazac), pretvaranjem da neki izraz shvaćamo u doslovnom, a bio je upotrijebljen u prenesenom smislu, te komičnom transformacijom rečenica (što postizemo već spomenutim ponavljanjem, obratom ili ukrštanjem značenja te zamjenom tona neke misli, primjerice transformacijom iz svečanog u komični ili obrnuto). Kada je pak riječ o komici karaktera, Bergson analizira humor kojim se publiku potiče da se smije manama poput nedruštvenosti i automatizmu u ljudskom ponašanju te zaključuje kako je funkcija smijeha upravo u tome da «suzbije težnju za

izdvajanjem. Njegova je uloga u tome da krutost ispravi u gipkost, da svakoga prilagodi svima, ukratko, da zaobli uglove» (113).

Podsjetimo još i na teoriju smijeha Vladimira Proppa, koju smo spomenuli nešto ranije, prilikom govora o problematici određenja samog pojma humora. Proppovu je analizu nešto teže klasificirati, no možemo reći kako Propp u opisu oblika smijeha polazi od teorije superiornosti te se najviše bavi obilježjima ismijavanja, odnosno podrugljivim smijehom. Riječ je o smijehu koji je usmjeren na čovjekov izgled, razmišljanje, postupke i druge čovjekove osobine, a Propp ističe kako je pritom važno uzeti u obzir onoga koji se smije, ali i onoga kome se smijemo, jer je u ranijim teorijama proučavana samo jedna strana tog odnosa.²¹ Kada je riječ o predmetu smijeha, Propp se nadovezuje na Bergsona te tvrdi kako priroda ne može biti smiješna, osim kada nas podsjeća na ono što je smiješno kod čovjeka, pa iz toga zaključuje kako je komično uvijek u posrednoj ili neposrednoj vezi s čovjekom (čak i kada su u pitanju predmeti ili arhitektura). Određenu sličnost između Proppa i Bergsona primijetiti ćemo i u Proppovoj polaznoj tvrdnji, prema kojoj je smijeh izazvan iznenadnim otkrićem skrivenih ljudskih nedostataka, pri čemu je smijeh ujedno i kazna prirode za inferiornost čovjeka. Prema Proppu, čovjekovi nedostaci ili mane mogu biti vidljivi te stoga i smiješni, kao u slučaju ljudskog ponašanja prilikom objedovanja ili uređivanja, komičnih obilježja ljudskog lica ili pak komične debljine, ali samo ako su uvjeti takvi da potiču na smijeh (tako, primjerice, nago ljudsko tijelo neće nužno biti smiješno u uredu liječnika, ali može biti smiješno ako je okruženo odjevenim ljudima). Komično Propp pronalazi i u neočekivanim sličnostima (primjerice, između dvoje ili više likova, a posebno kada se može dobiti dojam da je riječ o kopijama), ali i razlikama koje čovjeka ili skupine mogu izdvojiti iz neke sredine (zbog tjelesnih obilježja, staromodnosti, narušavanja društvenih normi ili iz nekih drugih razloga). U određenim uvjetima smiješna je i sličnost između čovjeka i životinje, a tada je komični učinak posljedica poistovjećivanja čovjeka sa životinjama koje na određeni način podsjećaju na negativne ljudske osobine (premda je moguć i obrnut postupak, tj. pridavanje ljudskih osobina životinjama), a u istim uvjetima i s istim učinkom moguće je i prikazivanje čovjeka kao predmeta, tj. njegovo uspoređivanje s određenim predmetima (napose kada je riječ o komičnom čovjeku-mehanizmu, što je slučaj koji pronalazimo i kod Pynchona, primjerice u romanu *V.*, premda je tamo komičnost takvih likova često spojena s grotesknim). Propp detaljno analizira i parodiju, satiru, komično preuveličavanje (koje dijeli na karikaturu, hiperbolu i grotesku) te izrugivanje namjere (poznato i

²¹ Usp. Propp, *Problemi komike i smeha*, str. 30.

kao *slapstick* komedija, odnosno ismijavanje nesretnih slučajnosti u kojima se nađu likovi, pri čemu oni ne trpe ozbiljne ili dugoročne posljedice, a često se radi o spoju smiješnog i tužnog, kao u filmovima Charlieja Chaplina), komiku laži, komiku prijevara i nadmudrivanja te ismijavanje ljudske gluposti.

Poseban prostor Propp odvaja za komični učinak postignut jezičnim postupcima, odnosno igrama riječi, paradoksima, dosjetkama, ironijom, parodiranjem žargona određenih zanimanja ili društvenih slojeva, jezičnim pogreškama te komičnim imenima. Komika se imenima likova postiže tako da ona izravno govore o određenim osobinama likova (Propp daje primjer imena koja jasno daju do znanja kako je riječ o prepređenom, proždrljivom ili glupavom liku), premda je pritom najčešće riječ o imenima koja ismijavaju negativne ljudske karakteristike. Moguća je i komika kontrasta (primjerice, negativan lik nosi ime koje govori o nekoj pozitivnoj osobini), komika uzrokovana gomilanjem određenih zvukova, komika ponavljanja imena (pri čemu likovi nose identična ili slična imena, što je slučaj s Mišom i Grišom, likovima koje pronalazimo u Pynchonovim romanima *Against the Day* i *Bleeding Edge*, i to u sasvim različitim vremenskim razdobljima), ali i komika koja nastaje kada likovi nose imena koja su zapravo nazivi životinja ili predmeta. Humor sadržan u imenima likova izrazito je karakterističan za Pynchonova djela, no ta imena najčešće ne govore izravno o nekim osobinama likova, već uspostavljaju intertekstualne veze s drugim tekstovima (ali i filmovima, glazbom, stripovima, crtanim filmovima i brojnim drugim kulturnim artefaktima) te tako pozivaju na složenija čitanja, o čemu će biti više riječi u potpoglavlju o općim značajkama Pynchonova humora te u kontekstu analize pojedinih romana.

Nakon komike riječi, Propp prelazi na komične karaktere te, podsjećajući na Aristotelovu tvrdnju da komedija prikazuje ljude koji su gori od stvarnih, ističe kako komičan karakter podrazumijeva određeno preuveličavanje. U tom je postupku najčešće riječ o preuveličavanju negativnih osobina do razine karikature, no Propp podsjeća i na likove koji nemaju negativnih osobina. Radi se o likovima kojima se ne podsmijevamo, ali se ipak smijemo njihovoj stalnoj pozitivnosti i optimizmu (ponekad zato što je time prikrivena neka ljudska slabost, koja zatim izlazi na površinu, a nerijetko su baš takvi likovi predmet komičnih i iznenadnih nesreća). Pri kraju svoga rada Propp se osvrće i na oblike smijeha koji ne odgovaraju teoriji superiornosti, pa tako spominje i dobroćudan smijeh (čime se Propp razlikuje od Bergsona, koji je vjerovao da suosjećanje sprječava smijeh), vedri smijeh, obredni smijeh te raskalašeni smijeh, a pri govoru o posljednjem obliku dotaknuo se i Bahtina, o kome će nešto kasnije u ovom radu biti mnogo više riječi.

1.2.2. Teorija nesklada

Za razliku od teorije superiornosti, teorija nesklada ili inkongruencije smijeh tumači kao posljedicu opažanja nesklada «između opažajnog i apstraktnog saznanja»,²² a u trenutku u kojem dolazi do smijeha čovjek postaje svjestan svoje podvojenosti na duh i tijelo. Prema Bardonu, teorija nesklada između sukobljenih ideja ili iskustava dijelom je nastala upravo kao odgovor na teoriju superiornosti.²³ Prema toj teoriji, do smijeha dolazi u situacijama koje su ishod neočekivanog supostavljanja ideja, događaja, osoba, predmeta i drugog. Naime, nećemo se smijati prilikom svakog ismijavanja nečijih nedostataka ili pri svjedočenju svake nesreće, pa zato teorija superiornosti ne pokriva sve slučajeve u kojima nastaje smijeh. Tu na snagu stupa teorija nesklada između stvarnosti i očekivanog, a može nam objasniti zašto se smijemo nekim igrama riječi ili, primjerice, upotrebi različitih stilskih figura na neočekivan način ili u neobičnim kontekstima. Čitajući Pynchonova djela, na više se mjesta možemo nasmijati pri susretu s anakronim likovima, opisima, artefaktima ili situacijama, pri čemu dolazi do nesklada između određenog povijesnog razdoblja i onoga što je izmješteno iz nekog drugog, često suvremenog konteksta dvadesetog ili dvadeset i prvog stoljeća. Iznenadni nesklad između nekog ranijeg povijesnog razdoblja i, primjerice, nekog artefakta popularne kulture dvadesetog stoljeća potaknut će čitatelja na smijeh, a jedan od najpoznatijih primjera tog Pynchonova postupka pronalazimo u romanu *Mason & Dixon*, u kojem se kontekst osamnaestog stoljeća sudara s motivom iz američke televizijske serije *Zvjezdane staze*. Kada Dixon naiđe na krčmu *Praški rabin*, tamošnji gosti pozdravljaju ga «tako da Prste razdvoje dva po dva, s Palcem odvojenim od njih, što navodno predstavlja hebrejski znak Shin i znači 'Živi dugo i uspješno'» (MD 485). Prilikom razgovora s gostima krčme o fantastičnom biću Golemu, Dixon upoznaje i jednu osobu čiji će opis čitatelja podsjetiti na lik Popaja iz crtanih filmova: «Pojedinaac nautičkog izgleda s divovskim Podlacticama, koji je jednim okom škiljio zbog Dima što se uzdizao iz njegove Lule» (MD 486). Teorija nesklada objasniti će nam i zašto će čitatelja romana *Mason & Dixon* nasmijati brojne pjesme koje se nalaze u tom romanu. Naime, u kontekstu osamnaestog stoljeća one djeluju anakrono zato što su nalik popularnim pjesmama iz čitateljeva vremena, pa nas tako mogu podsjetiti na djela glazbenih skupina poput *The Beach Boys*

²² Perišić, *Uvod u teorije smeha*, str. 45.

²³ Usp. Bardon, «The Philosophy of Humor», str. 466.

ili *The Beatles*. Pjevajući o svojoj ljubavi prema Brae, Ethelmer tako završava 55. poglavlje stihovima u kojima se ličnosti iz povijesti znanosti na razigran način spajaju sa stilom posuđenim iz popularne kulture dvadesetog stoljeća:

Hej, Fahrenheite, stari,
Za mene ona ne mari, [...]
Kad bi bar pomogao da se zagrije moja Mala, - [...]
Eno te, vidiš na zidu,
Dani ti bezbrižno idu, -
Premda je ljubav naša naglo pala
U debeli minus, - hej, doktore Celzijus,
Ti imaš i previše, -
Hladnoća sprema dar-mar, zar ne možeš
poslat nam stupnjeva par, jer
inače loše nam se piše, -
Do vraga,
Fahrenheite, trebam pomoć, -
Još jedna sprema se noć,
Smrznut ću ponovo ostati,
Bez ljestvice tvoje sprema se bijeda
Bit će samo tuče i leda, a još ću
I snjegović postati. (MD 552-553)

Teorija nesklada pomaže nam da shvatimo i zašto je apsurd ponekad smiješan, a primjenjiva je, dakako, i na razumijevanje viceva, koji se u brojnim slučajevima oslanjaju na nesklad između očekivanog i neočekivanog, tj. prvog dijela vica i njegovog završetka (onoga što se na engleskom jeziku naziva *punchline*). Mnogo je prizora u Pynchonovim djelima koji su strukturirani upravo poput vica ili šale. No, strukturu vica nećemo prepoznati samo u opisima i dijalozima Pynchonovih djela, već ćemo primijetiti kako likovi često zaista izgovaraju viceve ili prepričavaju duhovite anegdote. Tako u romanu *Mason & Dixon* crni rob Gershom, koji je ujedno i Židov, priča viceve

koji ismijavaju ljude na položaju moći. S obzirom da će kasnije u radu njegov lik biti predmet nešto pomnijeg proučavanja, ovdje ćemo navesti tek jedan od njegovih viceva:

Gershom uskoro stane pričati Kraljevske Šale, - «Zapravo, to su Šale o Robovima i Robovlasnicima, prenamijenjene za ovdašnju Publiku. Kralj kaže svojoj Ludi, 'Dakle, - reci mi iskreno, - zašto se neprestano ponašaš kao Luda?' 'Hej, George,' odgovori mu Luda, - 'to je lako, - radim to iz istog razloga s kojeg i ti to radiš, - zbog Nedostatka.' – 'Što,' upita ga Kralj, 'kako to misliš?' – 'Pa ti zbog nedostatka Pameti, a ja zbog nedostatka Novca.'» (MD 284)

Teorija nesklada može objasniti smijeh koji nastaje kao reakcija na iznenadni preokret u strukturi tog vica, iako je nužno istaknuti da i teorija superiornosti u tom slučaju također može biti od koristi jer nam pojašnjava zašto se smijemo kralju. S jedne strane, to je vic koji iznenađuje svojim neskladom između očekivanog ishoda i neočekivanog završetka (koji se jednim dijelom temelji i na poigravanju riječima), ali i vic koji nam omogućava da se osjetimo superiorni budalastom kralju te mu se pritom nasmijemo zajedno s ludom. Kao što je već i iz tog primjera vidljivo, u proučavanju humora u književnosti ponekad je korisnije rabiti spoznaje različitih teorija humora kako bismo izbjegli nedostatke čitanja ograničenog na samo jedan način razumijevanja smijeha.

1.2.3. Teorija iznevjerenog očekivanja

Teorija nesklada srodna je teoriji iznevjerenog očekivanja, pa zato Perišić napominje da ih je teško uvijek jasno razgraničiti, a njihovo razlikovanje otežava i činjenica da je teorija kontrasta «njihov podtip, koji pripada i teorijama nesklada i teorijama o izneverenim očekivanjima».²⁴ Teorija kontrasta, koja nastoji objasniti zašto se smijemo supostavljanju međusobno oprečnih pojmova, može objasniti i zašto je Pynchonova uporaba stihova ponekad smiješna. Naime, na brojnim mjestima citiraju se stvarni ili izmišljeni stihovi koji čitatelja neće nasmijati, no jednako često njegovi likovi prekidaju radnju kako bi zapjevali komične pjesme (od kojih su neke svojom strukturom ili sadržajem nalik pjesmama iz mjuzikla), ponekad s namjerom komentiranja

²⁴ Perišić, *Uvod u teorije smeha*, str. 47.

određenih događaja koji su toj pjesmi prethodili ili joj tek slijede. U istom prizoru u kojem se pojavljuje gore spomenuti Gershom, budući predsjednik George Washington i njegova supruga Martha iznenada će zapjevati pjesmu o Venerinom tranzitu (tj. prijelazu Venere preko Sunca), što je događaj kojem je u romanu posvećeno mnogo prostora. S obzirom da su Mason i Dixon likovi koji su mnogo truda i vremena uložili u promatranje Venerinog tranzita kako bi unaprijedili računanje kretanja nebeskih tijela, iznenadit će nas i nasmijati postupak kojim se prosječnom čitatelju nepoznate pojedinosti o putovanju Venere i paralaksu Zemlje premještaju iz teško prohodne proze u rimovane stihove.

«Vrijeme je da se na put krene, [pjeva pukovnik]

Portsmouthskom pivu leđa okrene,

Iz vesele birtije treba isplazit,

Jer idemo, Mala, do kraja svijeta

da stignemo tamo pred Venerin Tranzit, -

Ona je nešto nešto, -»

«Ljubavi boginja,» Martha ugodnim, ali nestrpljivim sopranom,

«- Što visoko tinja,

Ni mrava neće zgazit,

Al' zabave bit će mnogo rjeđe sve dok prek' Sunca ona ne prijeđe,

Pa haj'mo na put za Venerin Tranzit!

[Pukovnik Washington joj se pridružuje]

Trgovački vjetrovi pušu tuda,

Tamo plovi tek najveća Luda

A ne bude li Leda i sniježnih Gruda,

Bit će pakleno vruće posvuda,

Gle čuda!

Pozdravi Dragu, spremi prtljagu,

Na revnost sad trebaš pripaziti,

Reci zbogom Molly,

Ta ona te ne voli, -
Jer tebe čeka Venerin Tranzit!» (MD 283-284)

1.2.4. Teorija olakšanja

Uz teorije nesklada, superiornosti i iznevjerenog očekivanja, Perišić navodi i druge teorije humora. Jedna od poznatijih je i teorija olakšanja, a dijelom je proizašla iz razmišljanja Sigmunda Freuda. Prema Freudu, kada se smijemo onome što on naziva komičnim (misleći pritom na apsurdne situacije), rješavamo se energije koja se u nama nakupila kako bismo se kognitivno suočili s određenom situacijom. Kada se ispostavi da je riječ o apsurdnoj situaciji, energija koju smo pripremili za razumijevanje te situacije više nam nije potrebna, pa je se rješavamo putem smijeha. Prema toj teoriji, smijeh nam pomaže i pri «olakšanju životne napetosti, popuštanju stega, telesnom oslobođenju iz napregnutog stanja», a smijati se znači «slaviti pobjedu koja je po sebi životna radost.»²⁵ Drugim riječima, smijeh predstavlja ljudsku potrebu da odbijemo tugu, bol i patnju koju donose životne neprilike ili pak, kao što tvrdi Freud, pokušaj da se negativna iskustva poput straha, sukoba ili nesreće pobijede upotrebom humora i viceva.²⁶ Pynchonova djela obiluju primjerima uporabe humora kojima se prizori tragedija ili nesreća iznenada zamjenjuju humorom te tako čitatelja potiču na smijeh. Brojni prizori sukoba u Pynchonovim djelima prikazuju tragične događaje, prepirke ili tjelesni sukob (ili pak samo nagovještaj sukoba) likova, ali se takve situacije često prekidaju iznenadnim preokretom i uporabom verbalne dosjetke, vica ili pak nekim apsurdnim i komičnim događajem. Prisjetimo se tek jednog takvog slučaja iz romana *Gravity's Rainbow*. Jedan od osnovnih motiva tog romana jest raketa V2, kojom se Nijemci u Drugom svjetskom ratu služe pri zračnim napadima na London. U prizoru koji govori o traganju za preživjelim građanima nakon udara rakete pojavljuje se nesklad između jedne izgovorene rečenice i konteksta uništenja i smrti:

Jučer je bio dobar dan. Pronašli su živo dijete, malu djevojčicu koja se skoro ugušila ispod skloništa Morrison. Čekajući nosila, Slothrop je držao njezinu malenu ruku koja je poplavila od hladnoće. Na ulici su lajali psi. Kada je otvorila oči i ugledala ga, prve su joj

²⁵ Perišić, *Uvod u teorije smeha*, str. 50.

²⁶ Usp. Bardon, «The Philosophy of Humor», str. 469.

riječi bile «Imaš žvaku, stari?» Dva dana zarobljena tamo, bez žvake – sve što je imao za nju bila je pastila Thayer's Slippery Elm. Osjećao se poput idiota. Prije nego što su je odnijeli, privukla je njegovu ruku i poljubila je, na svjetlosti električnih lampi njezina usta i obraz bili su hladni poput mraza [...]. U tom se trenutku malo nasmiješila i on je shvatio da je to čekao, vau, osmijeh Shirley Temple, kao da je to poništilo baš sve ono usred čega su je pronašli. (GR 28-29)

Kao što i sam pripovjedač kaže, osmijeh djevojčice te apsurdno olakšanje koje u Slothropu bude njezina rečenica i gesta kao nakratko da poništavaju tragični kontekst razaranja i stradanja. Prizor započinje humorom (koji je pojačan rimom u engleskom izvorniku: «Any gum, chum?») te aluzijom na pjesmu *Have Ya Got Any Gum, Chum?* [1944]), a završava protagonistovom promjenom raspoloženja, što je u skladu s teorijom olakšanja, koja tvrdi kako humor može pojačati vezu unutar ljudskih zajednica te poticati ljude na interakciju i komunikaciju.²⁷ Drugim riječima, društvo koje se služi humorom jače je i izdržljivije jer su njegovi članovi povezani i spremniji pomagati jedni drugima, pa je zato i negativne osjećaje u takvim zajednicama moguće zamijeniti olakšanjem koje pruža smijeh.

1.2.5. Komunikološke teorije

Na teoriju olakšanja logično se nadovezuju i komunikološke teorije humora jer se, kao i teorija olakšanja, temelje na uvjerenju prema kojem je humor važan za zajednicu, odnosno za komunikaciju. Prema komunikološkim teorijama, smiješenje i smijanje signali su kojima drugima pokazujemo da s njima želimo ostvariti pozitivan kontakt te da im nismo prijatnija i da želimo nastaviti komunicirati, iz čega je vidljivo da se u «komunikološkim teorijama [...] prvenstveno ukazuje na društveni značaj smeha.»²⁸ Naime, u takvim se teorijama naglašava važnost Drugoga, odnosno nekoga s kime dijelimo iskustvo smijanja. Smijeh je zato važna komponenta društva i društvenosti jer se ljudi spremnije i glasnije smiju kada su u društvu, odnosno kada je smijeh nešto što dijele s Drugim s kojim su u interakciji: «Nije više bitan samo subjekt-objekt odnos, već

²⁷ Usp. Bardon, «The Philosophy of Humor», str. 469.

²⁸ Perišić, *Uvod u teorije smeha*, str. 51.

'sabornost' smeha postaje estetski kvalitet na osnovu kojeg i smeh zadobija opštost, postajući sredstvo za formiranje intersubjektivne estetske komunikacije» (51).

Imajući na umu sve prednosti i ograničenja spomenutih teorija koja nam pokušavaju objasniti uvjete u kojima nastaje smijeh, u ovom se radu nećemo usredotočiti na pitanje zašto se smijemo pri čitanju Pynchonovih romana. Takav bi nas pristup lako odveo u problematičnom smjeru objašnjavanja zašto je neki vic ili lik smiješan, što dodatno otežava činjenica da se u Pynchonovim tekstovima vrlo često susrećemo s humorom koji nas možda neće nasmijati, već ćemo, kao što su neki kritičari primijetili, tek zastenjati (eng. *groan*²⁹) od muke kada se suočimo s djetinjastim ili vulgarnim humorom. Kako bismo izbjegli zamku objašnjavanja zašto je nešto smiješno (ili se u nekom kontekstu može smatrati smiješnim), usredotočit ćemo se na problem koji je središnji predmet interesa ovog rada, a to je funkcija Pynchonova humora. Drugim riječima, zapitat ćemo se što se postiže uporabom humora u kontekstu pojedinih Pynchonovih djela, tj. na koji način humor utječe na tekst, ali i na čitateljevo iskustvo čitanja.

1.3. Menipska satira

Pri čitanju funkcije Pynchonova humora kao polaznica će nam poslužiti radovi Mihaila Mihajloviča Bahtina *Problemi poetike Dostojevskog* (1963) i *Stvaralaštvo François Rabelaisa i pučka kultura srednjega vijeka i renesanse* (1968), u kojima se proučava humor u kontekstu menipske satire, te vrlo srodnim, ali neovisnim uvidima u studiji *Anatomija kritike* (1957) Northropa Fryea. Iako se u stručnoj literaturi Thomasa Pynchona već smatra piscem čiji tekstovi pripadaju tradiciji menipske satire, zamjetno je kako nedostaje opširnija analiza njegovih romana u kontekstu navedenog žanra. Govoreći o značajkama Pynchonovih djela John Stark posebno ističe «golemu erudiciju s kojom Pynchon razvija svoje teme»³⁰ te napominje kako nam ta osobina, između ostalog, omogućuje da njegova djela smjestimo u kategoriju menipske satire. S obzirom na središnji interes njegova rada, Stark će se tek nakratko zadržati na menipejskim obilježjima Pynchonovih tekstova, premda će pritom prepoznati određene karakteristike koje ćemo u ovom radu detaljnije istražiti (kao što su miješanje proze i stiha, izostajanje čvrsto strukturirane radnje,

²⁹ Usp. Elizabeth Jane Wall Hinds, «Thomas Pynchon, Wit, and the Work of the Supernatural», *Rocky Mountain Review* 54 (2000) 1, str. 28.

³⁰ John Stark, *Pynchon's Fictions: Thomas Pynchon and the Literature of Information* (Atena i Ohio: Ohio University Press, 1980), str. 24.

nelogičan slijed događaja i stilizirani likovi koji pate od paranoje kao ekstremnog psihičkog stanja). Osim Starka, nužno je spomenuti i Theodora D. Kharpetiana, koji u knjizi *A Hand to Turn the Time: The Menippean Satires of Thomas Pynchon* (1990), analizira elemente satire u tri Pynchonova romana. Iako Kharpetian romane *V.*, *The Crying of Lot 49* i *Gravity's Rainbow* prepoznaje kao primjere menipske satire, njegova analiza nedovoljno mjesta posvećuje odnosu Pynchonovih romana i Bahtinovih teza. Kao što u svom prikazu tvrdi Steven Weisenburger, Bahtin pokazuje da satira neprestano osporava hijerarhijske odnose među vrijednostima te izražava «nepovjerenje prema svakom normativnom autoritetu ili transcendentnom označitelju, pa je zato srodna književnom postmodernizmu.»³¹ Prema Weisenburgeru, Kharpetian ne koristi potencijale Bahtinove teorije, već se zadržava na analizi čija je primarna teza da satira kritizira ljudske pogreške i mane prema čvrsto određenim pravilima. U nastojanju da izbjegnemo takvo zatvaranje u osnovne karakteristike satire, ova će analiza nastojati proširiti metodološki pristup Pynchonovim djelima, pa će upravo iz tog razloga započeti usporedbom Bahtinovih teza i konkretnih primjera iz Pynchonovih tekstova. Polazeći od Bahtinovih uvida kao osnove za proučavanje Pynchonovih menipskih satira, u ovom će se radu svakom djelu pristupiti u skladu s njegovim vlastitim karakteristikama, a zatim će se metodološki aparat proširiti na relevantne filozofske i književnoteorijske pristupe koji će nam omogućiti da svaki Pynchonov roman sagledamo iz nekoliko gledišta vezanih uz temu humora.

Prema Bahtinu, povijest menipske satire započinje raspadanjem tzv. sokratovskog dijaloga na druge dijaloške žanrove, među kojima pronalazimo i menipsku satiru, iako njezini korijeni ne sežu samo u sokratovski dijalog, već i tradiciju karnevalskog folklora.³² Menipska satira ime je dobila po filozofu iz 3. stoljeća prije nove ere, Menipu iz Gadare, koji je osmislio klasični oblik tog žanra, iako njegove satire nisu preživjele. Naziv *menipska satira* prvi uvodi Varon u 1. stoljeću prije nove ere, a svoje satire naziva *saturae menippeae*, no Bahtin ističe kako su i prije njega Heraklit Pontik i Bion Boristhenit pisali u žanrovima srodnima menipskoj satiri. U stoljećima nakon Varona i drugi su se autori koristili menipskom satirom, pa u istoj tradiciji nastaju Senekin *Apokolokintozis*, Petronijev *Satirikon*, Lukijanove satire i Apulejeve *Metamorfoze* (*Zlatni magarac*), a kraj razvoja menipske satire u antičkoj fazi Bahtin prepoznaje u Boetijevom djelu *Utjeha filozofije*. Nakon antičkog doba menipska se satira u raznolikim oblicima razvija u srednjem

³¹ Steven Weisenburger, «*A Hand to Turn the Time: The Menippean Satires of Thomas Pynchon*, and: *Writing Pynchon: Strategies in Fictional Analysis* (review)», *Modern Fiction Studies*, 36 (1990) 4, str. 581.

³² Usp. M. M. Bahtin, *O romanu*, preveo Aleksandar Badnjarević (Beograd: Nolit, 1989), str. 174.

vijeku i renesansi, a nastavlja se razvijati i kasnije, sve do današnjih suvremenih autora. Kao što ističe Bahtin,

Taj karnevalizovani žanr, neobično elastičan i podložan promenama, koji je poput Proteja kadar da prodire i u druge žanrove, imao je ogroman, ni danas još dovoljno ocenjen značaj u razvitku evropskih književnosti. «Menipova satira» postala je jedan od glavnih nosilaca i prenosilaca karnevalskog osećanja sveta u literaturi sve do naših dana. (175-176)

Kada je riječ o osnovnim karakteristikama toga žanra, Bahtin ga prvenstveno uspoređuje sa sokratovskim dijalogom te tvrdi kako se, u usporedbi s njim, u menipskoj satiri «povećava specifična težina elemenata smešnog, iako je ona veoma nejednaka u raznim vidovima tog elastičnog žanra» (176). Uz element smijeha, ističe da je menipska satira oslobođena od pravila stvarnog svijeta, zbog čega menipsku satiru karakterizira «izuzetna sloboda filozofske inspiracije i maštovitost sižea» (176), a pritom je sasvim uobičajena pojava da su junaci povijesne i legendarne ličnosti poput Diogena ili Menipa. I u Pynchonovim menipskim satirama nailazimo na likove temeljene na stvarnim osobama (primjerice, u romanu *Mason & Dixon* pojavljuju se Charles Mason, Jeremiah Dixon, George Washington i Benjamin Franklin), a njihove se priče isprepliću s pričama likova čija se karakterizacija ne oslanja na stvarne ličnosti. Većina Pynchonovih likova ne temelji se na stvarnim osobama, a kako su pritom brojni od njih plošni nositelji tek nekoliko osobina, oni i time odgovaraju značajkama menipske satire, koja se, kao što je uočio Frye, «manje [...] bavi ljudima kao takvima, a više njihovim duhovnim nazorima», pa stoga u menipskoj satiri nailazimo na likove kao što su

[c]jepidlake, pobožnjaci, čudaci, skorojevići, vrsnici, zanesenjaci, svakovrsni grabljivci i nevježe u svom poslu [...] Menipska je satira umješnošću baratanja apstraktnim idejama i teorijama nalik ispovijedi, a od romana se razlikuje karakterizacijom, koja je prije stilizirana nego naturalistička i koja prikazuje ljude kao govornike u ime ideja što ih zastupaju.³³

Bahtin napominje kako je menipska satira ujedno i žanr koji s velikom slobodom koristi fantastiku, no pritom ističe kako su «najsmelija i najneobuzdanija fantastika i avantura unutrašnje

³³ Northrop Frye, *Anatomija kritike*, prev. Giga Gračan (Zagreb: Naprijed, 1979), str. 349.

motivisane, opravdane i osvetljene čisto idejno-filozofskim ciljem». U takvom se tekstu stvaraju neobične situacija s namjerom «provociranja i proveravanja filozofske ideje-reči, istine oličene u liku mudraca, tragaoca za tom istinom», no Bahtin upozorava kako se ne radi o «pozitivnom otelovljenju istine», već o traganju za istinom i njezinom provjeravanju. U namjeri da ispune taj cilj, junaci menipske satire kreću na krajnje fantastična putovanja, uzdižu se u nebo, silaze u podzemlje, odlaze u fantastične zemlje i «dolaze u izuzetne životne situacije».³⁴ S obzirom da je u takvim djelima u središtu radnje provjeravanje ideje ili istine, Bahtin tvrdi kako je sadržaj menipske satire zapravo pustolovina ideje ili istine u svijetu, bilo da je riječ o zemaljskim predjelima, nebesima ili podzemlju. U menipskoj satiri zato može doći i do gomilanja ideja i digresija ili epizoda u kojima se one provjeravaju, pa stoga nastaje ono što Frye naziva enciklopedijskom smjesom: «Ta sklonost proširenju u enciklopedijsku smjesu izrazita je u Rabelaisa, osobito u velikim katalogima guznih brisala, epiteta vezanih uz prekrivalo rasporka na hlačama i metoda proricanja.»³⁵ U Pynchonovim djelima također se gomilaju digresije u kojima menipejski likovi putuju u potrazi za odgovorima na određena pitanja, a na svojim putovanjima nerijetko dolaze na nestvarna mjesta (primjerice, u romanu *Against the Day* likovi će u nekoj vrsti letećeg stroja putovati ispod pijeska te posjetiti paralelne svjetove, a Pynchonova djela obiluju i opisima snova, pri čemu se vrlo često gubi jasna granica između sna i jave) te upoznaju fantastične likove (Mason i Dixon razgovarat će s psom koji može govoriti, u romanu *V.* [1963] pojavljuje se Bongo-Shaftesbury, lik koji u tijelu ima ugrađen neobičan električni mehanizam, a u *Against the Day* protagonisti nailaze na vremenske putnike).

Premda menipska satira s lakoćom premješta radnju iz svakidašnjeg u fantastično, važna njezina karakteristika je i mogućnost povezivanja fantastike i mistično-religioznog «sa ekstremnim i grubim (s naše tačke gledišta) naturalizmom društvenog podzemlja.» Kao mjesta radnje karakteristična za menipsku satiru Bahtin navodi lopovske jazbine, krčme, trgove, tamnice, prostorije za erotske orgije tajnih kultova, naglašavajući kako se lik pritom «sudara s ekstremnim izrazom svetskog zla, razvrata, niskosti i gadosti».³⁶ Primijetit ćemo kako će i protagonisti Pynchonovih djela odgovore na svoja pitanja tražiti na rubnim mjestima na kojima dolazi do spajanja vulgarnog ili svjetovnog s filozofsko-religijskim razmišljanjima i propitivanjima ideja, pa tako likovi odlaze u krčme (napose u *Mason & Dixon*, čemu će se u analizi posvetiti posebna

³⁴ Bahtin, *O romanu*, str. 176.

³⁵ Frye, *Anatomija kritike*, str. 351.

³⁶ Bahtin, *O romanu*, str. 176-177.

pozornost), kafiće i restorane s brzom hranom (primjerice, u romanima *Skrivena mana*, *Vineland* i *Bleeding Edge*) te okupljališta kriminalaca, razbojnika, prostitutki i sličnih likova koji obitavaju u društvenom podzemlju (što je posebno istaknuto u *Against the Day*). Naturalizam menipske satire Bahtin prepoznaje već i u najranijim primjerima tog žanra, u tekstovima Biona Borisfenita, Varona i Lukijana, iako ističe kako je takav naturalizam najpotpunije došao do izražaja u Petronijevim i Apulejevim menipskim satirama, koje su se kasnije razvile u roman: «Organsko spajanje filozofskog dijaloga, visoke simbolike, avanturističke fantastike i naturalizma društvenog podzemlja – izvanredna su odlika menipeje, koja se sačuvala i u svim kasnijim etapama razvitka dijaloške linije romaneskne proze sve do Dostojevskog».

Spoj fantastike, avanture i filozofskog promišljanja dovodi do nastanka teksta u kojem je svijet kojim lutaju likovi menipske satire prikazan kao svijet konačnih pitanja, odnosno svijet u kojem se «provjeravaju konačni stavovi» (178). U menipskoj satiri sve je podvrgnuto isticanju osnovnih životnih pitanja, a ono što Bahtin naziva filozofskim univerzalizmom menipske satire istovremeno je i razlog zbog kojeg ona ima troplansku strukturu. Drugim riječima, njegova se radnja nerijetko proteže kroz zemaljski prostor, prostor bogova i prostor podzemlja, pa se likovi gotovo neprestano nalaze na nekom rubnom položaju, između prostora, vječno postavljeni na nesigurnu i fluidnu granicu pragova koji dijele oprečne prostore menipske satire. Upravo zbog takvog položaja protagonista menipske satire, u njoj dolazi do onoga što Bahtin naziva eksperimentalnom fantastikom, pri čemu se radnja promatra sa iznimno neobične točke gledišta, točke do koje lik dolazi slobodnim kretanjem preko pragova koji dijele raznolike i nerijetko fantastične prostore menipske satire. Kada je riječ o fantastičnim prostorima kojima se likovi kreću, Bahtin posebno ističe kako menipska satira često uključuje i elemente socijalne utopije, bilo da je riječ o snovima o utopiji ili o kretanju nepoznatim zemljama, pri čemu ponekad dolazi do preoblikovanja menipske satire u utopijski roman. Pynchonova djela prikazuju brojne likove usredotočene na slična traganja za utopijama, a radi se o mjestima koja bi im trebala poslužiti kao alternativan prostor za život na kojem bi ostvarili određene ideale (s obzirom da u svijetu u kojem žive nerijetko prepoznaju obilježja distopije) ili pak kao prostor koji bi im na neki način ponudio odgovore na njihova pitanja (primjerice, utopijska zemlja Šambala u *Against the Day* ili mitski kontinent Lemurija u *Skrivenoj mani*).

Na takvom putovanju svijetom, u kojem su nesvakidašnje situacije učestala pojava, likovi menipske satire prolaze i kroz ekstremne psihološke promjene. Bahtin ističe kako se u menipskoj

satiri po prvi put prikazuju neobična moralno-psihološka čovjekova stanja, među kojima se nalaze i razni oblici ludila, podvojenost ličnosti, neobuzadno maštanje, nesvakidašnji snovi, ekstremne strasti i samoubojstva. Lik koji prolazi kroz navedene psihološke promjene ili stanja suočen je sa situacijama koje «narušavaju epski i tragički integritet čoveka i njegove sudbine: u njemu se otvaraju mogućnosti drugoga čoveka i drugog života, on gubi svoju završenost i jednoznačnost, on prestaje da se poklapa sa samim sobom.» Snovi, maštanja i ekstremne karakterne promjene «izvode čovjeka izvan granica njegove sudbine i njegovog karaktera», pri čemu se čitatelju pruža mogućnost «da se čovek sagleda na nov način» (179). S obzirom da zato menipska satira često sadrži hibridne ili podvojene likove, ne začuđuje da Bahtin ističe kako je to žanr koji je prepun «oštrih kontrasta i oksimoronskih spojeva: hetera puna vrlina, istinska sloboda mudraca i njegov ropski položaj, imperator koji postaje rob, moralni padovi i očišćenja, raskoš i siromaštvo, plemeniti razbojnik» (180). Riječ je o tekstovima koji prikazuju iznenadne i učestale prijelaze iz jednog stanja u drugo, što obuhvaća neočekivane padove i uspone, ali i «zblježavanja udaljenog i razdvojenog, mezalijanse svake vrste» (180-181). Osim što Pynchonova djela obiluju primjerima doslovnih padova likova (pa nas zato neće začuditi što u romanu *Gravity's Rainbow* odmah na početku nailazimo i na prizor u kojemu se jedan lik posklizne na koru od banane), ona su istovremeno ispunjena prizorima moralnih padova i iskupljenja te već spomenutih ekstremnih psiholoških stanja, koja također mogu funkcionirati kao usponi i padovi (prizori paranoje, ushićenja, maštanja, snivanja, veselja i raskalašenosti pomiješani su s prizorima ubojstava, mučenja, nesreće i tugovanja). Pynchonovi se likovi zato često doimaju kao fragmentarne ili podvojene ličnosti (ili pak kao hibridi oprečnih kategorija, primjerice čovjeka i životinje), a njihovo traganje (koje se podudara s čitateljevim iskustvom čitanja fragmentarnog teksta, čije značenje on pokušava pronaći) usredotočeno je na neki oblik stabiliziranja vlastitog identiteta, odnosno povratka na stanje prije fragmentacije.

Osim što se u menipskoj satiri mezalijanse poput onih koje prepoznajemo u karakterizaciji likova ostvaruju na razini fabule, prepoznat ćemo ih i na strukturnoj te formalnoj razini. Naime, Bahtin ističe kako menipska satira često spaja elemente različitih književnih vrsta, pa zato možemo naići na kombinacije proze, poezije i elemenata dramskog teksta, ali je jednako učestalo i posuđivanje karakteristika raznolikih žanrova, ponekad i s namjerom oblikovanja parodije određenog žanra. Gotova sva Pynchonova djela sadrže kraće pjesme, a većina njih nije preuzeta iz stvarnih, postojećih djela (premda mogu nalikovati takvim djelima). No, kako vrlo često nije u

potpunosti jasno tko u tekstu pjeva, ti glasovi često funkcioniraju kao moderna verzija antičkog kora koji komentira određene događaje ili ih kroz pjesmu pripovijeda. U takvim tekstovima dolazi do miješanja stilova te interakcije tekstova kao posljedice njihovih supostavljanja, a važno je istaknuti kako slobodno menipejsko miješanje proze i stiha te različitih žanrova i stilova istovremeno može djelovati i komično jer neočekivane kombinacije ostavljaju dojam karnevaleskne promjenjivosti teksta.

U Bahtinovu opisu karnevaleskni je duh jedna od najvažnijih karakteristika menipske satire. Iako su svečanosti, obredi i drugi oblici ponašanja o kojima Bahtin govori bili izvorno vezani uz karneval koji se odvijao, odnosno kako on kaže, živio u javnom životu, karnevalski je duh moguće prepoznati i u pisanim književnim oblicima. Zato se u menipskoj satiri nastavlja prikazivati karnevalizirani život, «život koji je skrenuo iz uobičajene kolotečine, [...] život okrenut naopačke.» Riječ je o svijetu u kojem su ukinuti «zakoni, zabrane i ograničenja koji određuju poredak običnog», pri čemu se dokida uobičajeni hijerarhijski poredak iz kojeg proizlaze određene nejednakosti među ljudima. To podrazumijeva i brisanje svih granica, pogotovo onih između inače jasno razdvojenih društvenih slojeva, pa je zato ishod takvog novog poretka «slobodan familijarni kontakt među ljudima» (181). U skladu je to s menipskom karakteristikom spajanja oprečnih kategorija i stvaranja kontrasta, pa ćemo zato i u Pynchonovim satirama naići na raznolika karnevaleskna spajanja visokog i niskog, svetog i profanog, ljudskog i životinjskog, tragičnog i komičnog. S obzirom da Bahtin ističe važnost dijalozima, nesputana stvaranja mezalijansi u isto vrijeme mogu dovesti i do određenog oblika dijaloga između pojedinaca ili slojeva koji su odvojeni prema pravilima društveno-hijerarhijskih odnosa. Takvi su dijalozi neopterećeni pravilima koji inače vladaju komunikacijom, pa dokidanje hijerarhijskih granica utječe i na oslobađanje svih oblika izražavanja, što zatim u menipskoj satiri može dovesti do prikaza ekscentričnog ponašanja, izrugivanja, parodiranja te nepristojnosti i vulgarnosti u ponašanju i govoru, pri čemu može doći i do kršenja tabua. Sve ove značajke menipske satire, a napose parodiranje, izvrtanje ili brisanje hijerarhijskih granica te mezalijanse uzvišenog i prizemnog, prepoznat ćemo u analizama pojedinih Pynchonovih djela.

2. HUMOR U DJELU THOMASA PYNCHONA

Premda se o vezi Pynchona i menipske satire uglavnom govori u kontekstu njegovih romana, elemente satire i onoga što će postati karakterističan Pynchonov humor pronaći ćemo već na početku njegova stvaralaštva. Između 1952. i 1953. godine, u vrijeme kada je pohađao završni razred škole Oyster Bay High School, Pynchon počinje pisati kolumnu *The Voice of the Hamster* za školske novine *The Purple and Gold*. Kolumne su pisane u obliku pisama koje Boscoe Stein, učenik škole Hamster High, piše svom prijatelju Samu, učeniku Pynchonove škole. Charles Hollander već i u tim ranim radovima prepoznaje obilježja satire, a pronalazi ih u prikazivanjima napada na autoritete koji se iz određenih razloga ne pridržavaju pravila pravde i pravednosti:

Od šest kolumni objavljenih te godine u školskim novinama, u jednoj se neimenovanog zamjenskog profesora iz Češke nagura u okno dizala za slanje hrane; u drugom se pojavljuje J. Fattington Woodgrouse, školski inspektor koji podsjeća na W. C. Fieldsa, kojeg Dečki bjesomučno napadnu. Te se kolumne doimaju kao tek adolescentske igre sa svrhom nasmiijavanja adolescentske publike, no u njima se unaprijed predočava ono što će kasnije postati danteovske osvete. One ujedno služe i kao maska za neka ozbiljnija razmišljanja.³⁷

S obzirom da se već i u Pynchonovim kolumnama pojavljuju likovi s dna hijerarhijskih poredaka, pri čemu se ti likovi suočavaju sa svijetom odraslih, koji «moć koriste proizvoljno i hirovito» (42), u njima možemo prepoznati korijene budućih Pynchonovih menipskih satira. Hijerarhijska izvrtanja i ismijavanja autoriteta temelje se na postupcima koje ćemo pronaći u svim autorovim djelima, pa tako nailazimo na komična imena likova ili imena u kojima nailazimo na aluzije na stvarne ličnosti, fiktivne likove, predmete, povijesne događaje, životinje, djelatnosti ili neke sasvim apstraktne pojmove. Lik Woodgrouse (čije je ime ujedno i naziv za tetrijeba gluhana) podsjetit će nas na pisca P. G. Woodhousea, autora brojnih komičnih djela, dok Sowfurckle skriva kombinaciju engleskih riječi *sow* (krmača) i *furckle* (žargonizam koji znači pretraživati, tj. kopati po nečemu), ali zbog fonetske sličnosti možda i *fuck* (ševiti). Neka su imena komična zbog kićenosti (npr. Rafeal Faggiaducci), a nerijetko ih nose likovi koje napadaju oni niže u hijerarhiji. Uz uporabu komičnih imena i aluzija, u šest Pynchonovih kolumni pronalazimo i karakteristično dugačke i komplicirane

³⁷ Charles Hollander, «Pynchon's Juvenilia and *Against the Day*», *GRAAT* 3 (2008), str. 39-40.

rečenice u kojima se spaja ozbiljan stil (nerijetko temeljen na spominjanju nekih tehničkih, matematičkih, znanstvenih ili drugih složenih pojmova) sa žargonom djece i adolescenata, pa se tako u jednoj od kolumni spominje «zapanjujući psihološki eksperiment u kojem se paranoidne halucinacije potiču u logičnom umu putem psihoanalitičkog brisanja super-ega. Drugim riječima, želimo vidjeti koliko Faggiaducci može podnijeti prije nego pukne.»³⁸ U kolumnama nailazimo i na parodiju, postupak koji će postati sastavni dio Pynchonovih kasnijih djela, pa je tako priča naslova *Ye Legend of Sir Stupid and the Purple Knight* (1953), također objavljena u školskim novinama, parodija legendi o kralju Arturu i vitezu Gawainu. Neka od imena likova iz arturijanskih legendi zamijenjena su komičnim imenima kao što su Sir Stupid (eng. *stupid* – glup) i Sir Bushwack (eng. *bushwhack* – zaskočiti), a cijela je priča napisana u obliku satire kojom se ismijava ljudske mane poput hvalisavosti, gluposti, zlouporabe moći ili nerazborite potrebe za dokazivanjem hrabrosti.

Pynchonove je likove zbog njihovih neobičnih imena moguće shvatiti kao tipične menipejske nositelje ideja, no ta su imena zanimljiva i zbog intertekstualnih veza ili aluzija. Primjerice, Hollander ime viteza Fotheringayja povezuje sa zamkom Fotheringhay u Northamptonshireu (srušenog u sedamnaestom stoljeću), u kojem je po nalogu kraljice Elizabete pogubljena Marija Stuart, pa polazeći od te veze dolazi do pronalaska zakrbuljene kritike odnosa moći u povijesti američke politike i ekonomije.³⁹ Hollanderovo traganje za aluzijama u komičnim imenima ranih Pynchonovih likova nije vrijedno samo zato što će nas navesti na povezivanje Pynchonovih tekstova s kraljicom Elizabetom, Cromwellom, engleskim građanskim ratom ili pjesnicima Lovelaceom i Sucklingom, već i zato što nam služi kao primjer iskustva čitatelja suočenog sa strategijama humora u Pynchonovim djelima. Naime, riječ je o humoru koji potiče čitatelja na gotovo paranoidno traženje veza, aluzija, citata i drugih intertekstualnih i metatekstualnih tragova, pa tako istovremeno funkcionira kao jedna od Pynchonovih protupripovijesti (eng. *counternarratives*). Riječ je o pripovijestima koje je moguće iščitati iz, nazovimo to tako, *sumnjivih* dijelova Pynchonova teksta, odnosno iz strategija poput različitih oblika humora koji tekst destabiliziraju te nam pružaju mogućnost da u njima prepoznamo «protupripovijest oprečnu pripovijesti», čime nastaje paralelni prostor za promišljanje o ključnim

³⁸ Thomas Pynchon, *Voice of the Hamster*, citirano u Luc Herman, «Early Pynchon», *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, ur. Inger H. Dalsgaard, Luc Herman, Brian McHale (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), str. 20.

³⁹ Usp. Hollander, «Pynchon's Juvenilia and *Against the Day*», str. 43.

društvenim, političkim, religijskim i drugim problemima, kako povijesnim, tako i suvremenim: «Danas se to smatra njegovim karakterističnim postupkom istovremenog pisanja o dvije prividno nepovezane stvari, pri čemu nastaju protupripovijesti» (48).

Igre riječima također su čest element humora u Pynchonovim djelima, pa se tako razgovor o vitezu koji je upao u prešu za izradu vina i tako se opio alkoholom prekida rečenicom «In the still of the knight!» što je istovremeno poigravanje sa riječi *still* (eng. pridjev za mirnoću, nepomičnost i ujedno imenica koja označava prešu), ali i aluzija na pjesmu Colea Portera («In the Still of the Night», 1937), koja se oslanja na homonimiju između riječi *night* i *knight*. Igra homonima postavlja temelje postupku koji ćemo pronaći na brojnim mjestima u Pynchonovim romanima. Štoviše, takvim je poigravanjima riječima na određenim mjestima posvećeno mnogo pozornosti, pa zato čitatelj može dobiti dojam kao da su dugački dijalozi ili čak cijeli prizori osmišljeni samo zato da bi ih autor završio vicem, igrom riječi ili nekom drugom, često djetinjastom ili *izlizanom* šalom. No, upravo ta činjenica privlači čitateljevu pozornost na artifičijelnost Pynchonova teksta, čime taj oblik humora prerasta u metatekstualni signal srodan gore spomenutom korištenju neobičnih, upadljivo intertekstualnih, komičnih ili vulgarnih imena.

Kada je riječ o vulgarnosti, nužno je primijetiti kako je ona sastavni dio Pynchonova humora, o čemu govori i činjenica da je odbor za dodjelu Pulitzerove nagrade za 1974. godinu dijelom odbio Pynchonov roman *Gravity's Rainbow* i zbog vulgarnosti. To obilježje Pynchonova humora često proizlazi iz korištenja skatološkog humora (eng. *toilet humor*), koji se oslanja na motive poput tjelesnih izlučevina (izmeta, sline, urina), dijaloge pune vulgarnih izraza ili opise spolnog čina ili nekih seksualno devijantnih ponašanja. Takav oblik smijeha odgovara konvenciji prikazivanja niskih strasti ili tabuiziranih motiva u menipskoj satiri, pri čemu dolazi do oksimoronskih spojeva života i smrti, čistoće i nečistoće te razuma i ludila. Pritom je riječ o prizorima «grubog naturalizma» u kojima likovi dolaze u dodir «s elementima inferalnog lakrdijaštva»,⁴⁰ čime se doprinosi čitateljevu dojamu čitanja kaotičnog, nepredvidljivog i destabiliziranog teksta. No, tako oblikovan humor svoju funkciju ostvaruje i u odnosu prema likovima koji su njime zahvaćeni. Naime, kaotičnost događaja likovima oduzima osjećaj kontrole nad vlastitim životima te nerijetko produbljuje njihovu već ionako izraženu paranoju. Prisjetit ćemo se ovdje jednog prizora iz romana *Gravity's Rainbow*. Kada u sklopu eksperimenta liječnici Slothropu ubrizgaju serum istine, on se počinje prisjećati događaja iz kluba Roseland Ballroom.

⁴⁰ Bahtin, *O romanu*, str. 204.

Premda je primio injekciju seruma istine, Slothropova pripovijest potpuno je nepouzdana. Naime, Slothropovu prisjećanju događanja prethodi njegovo razmišljanje o šest različitih interpretacija rečenice «You never did the Kenosha Kid», pri čemu roman napušta uobičajenu proznu strukturu te se numerirane interpretacije nižu jedna za drugom, a objašnjenje koje pokazuje da je riječ o Slothropovim interpretacijama rečenice dolazi tek nakon četvrte interpretacije. Slothropova priča o klubu Roseland Ballroom na taj je način uokvirena njegovim snovima ili halucinacijama o Kenoshi Kidu (kojima se istovremeno uvodi tema umnažanja mogućih interpretacija događaja), ali je i sama ispričana u obliku halucinacije u kojoj Slothrop, u pokušaju da dohvati usnu harmoniku koja mu je upala u toaletnu školjku prilikom povraćanja, upada u istu tu školjku i putuje niz odvodnu cijev:

Gle, niz školjku idem sad
Kako smiješno, što mi bi!
Valjda nitko piškit neće
Jipi dipi dipi di. . . (GR 77)

Prolazeći kroz kanalizacijski otpad, Slothrop nastoji prepoznati različite vrste izmeta, pa zato za neke tvrdi da pripadaju crncima, studentima s Harvarda ili njegovim poznanicima. Slothropovi pokušaji čitanja zahodskog svijeta potpuno su apsurdni, ali vulgaran humor i tu ima svoju funkciju. Naime, ironično je da Slothropova halucinacija o fantastičnom putovanju kroz podzemlje prepuno izmeta dolazi baš nakon što Slothrop primi serum istine, što istovremeno dovodi u pitanje vjerodostojnost svih ostalih Slothropovih dogodovština. On na taj način postaje tipični podijeljeni menipejski lik, odnosno lik koji neprestano stoji na razmeđu između sna i jave, ludila i razuma, istine i laži, a njegovi problemi s razumijevanjem svijeta zrcale se u čitateljevim poteškoćama s čitanjem i razumijevanjem teksta. Slothrop u nizu komičnih događaja upada sve dublje u tajanstveni podzemni svijet kojim dominira paranoja (s obzirom da u njemu Slothrop pronalazi cijeli grad pun stanovnika koji strepe od neke svakodnevno prisutne, ali nejasne prijetnje uspoređene s napadom na Pearl Harbor), a izmet oko njega ostaje zagonetan predmet njegovih interpretacija, pa zato Slothropov neuspješan pokušaj da protumači svijet oko sebe i svoj položaj u njemu odražava čitateljevu nemogućnost pronalaska jedne interpretacije sve većeg broja nelogičnih događaja koje je, ironično, pokrenuo serum istine.

2.1. Akronimi

U Pynchonovim djelima vulgarni humor ponekad pronalazimo i u slučaju već spomenutog poigravanja riječima. Možda najpoznatiji primjer tog aspekta humora možemo prepoznati u nazivu radijske postaje KCUF (CL 9), na kojoj radi Mucho Maas, lik u romanu *The Crying of Lot 49*. U nazivu postaje skriva se engleska riječ *fuck*, a čitatelj koji uspješno dešifrira naziv prepoznat će poigravanje konvencijama koje se koriste pri dodjeljivanju naziva američkim radijskim postajama, ali i postati svjestan da svaki drugi akronim može sadržavati sličnu igru. Čitatelj koji je upoznat s tim postupkom vjerojatno će zastati kod svakog od brojnih akronima (čija su slova ponekad odvojena točkama, a ponekad su pisani kao jedna riječ, no oba tipa mogu sadržavati više značenja) i provjeriti skriva li se u njemu kakav komični anagram, homonimija ili neki drugi postupak. Svaki novi akronim s kojim se čitatelj susreće predstavljat će potencijalnu zagonetku koju će čitatelj možda pokušati odgonetnuti. Iz toga je moguće zaključiti da svaki akronim (koji ne mora nužno sadržavati igru riječi, ali je ta mogućnost uvijek prisutna) postaje prostor za metatekstualni dijalog s čitateljem, ali i prigoda za zrcaljenje detektivskog pristupa tekstu između čitatelja i likova Pynchonovih djela.

Vratimo li se na primjer s kojim smo započeli, tj. igru riječi u nazivu KCUF, važno je istaknuti kako je različite funkcije Pynchonovih akronima prepoznao Manfred Pütz, koji sveprisutnost akronima u autorovim djelima naziva «paklom akronimanije».⁴¹ Raznolikost načina na koje su akronimi oblikovani omogućava nam da u njima prepoznamo nekoliko različitih funkcija (uz već navedeni metatekstualni potencijal), a za Pütza su najzanimljivije njihova parodijska, satirična, intertekstualna te simbolička namjena. Kao što Pütz tvrdi, izrazito čestom uporabom akronima ostvaruje se parodijska dimenzija, čemu doprinosi činjenica da su riječi koje akronimi tvore u brojnim slučajevima u izraženom neskladu s onime što se njima zapravo predstavlja. Već smo i kod primjera KCUF mogli primijetiti očitu menipejsku meزالijansu neočekivanog vulgarnog izraza i radijske postaje, ali komični kontrast sadržaja i forme pronalazimo i u drugim akronimima. Poigravanje slično onom u nazivu radijske postaje prepoznajemo u *Against the Day*, gdje jedan od likova spominje upitnik «Finding of Unusual Circumstances Questionnaire» (AD 411), što je naziv koji skriva akronim FUCQ, koji je pak

⁴¹ Manfred Pütz, «The Art of the Acronym in Thomas Pynchon», *Studies in the Novel*, 23 (1991) 3, str. 374.

grafički sličan i fonetski identičan riječi *fuck*. U istom romanu čitamo o tajnovitoj organizaciji «True Worshipers of the Ineffable Tetractys» (AD 219), skupini štovatelja trokuta sastavljenog od deset točaka poredanih u četiri reda. Povijest Tetraktisa vrlo je složena i seže sve do Pitagore, no tajanstvenost te ezoterične organizacije u očitoj je neskladu s akronimom kojim je u romanu zastupljena. Naime, akronim T.W.I.T. sadrži englesku riječ *twit*, što je naziv za smiješnu ili budalastu osobu, a upravo bismo tako mogli opisati članove T.W.I.T.-a, Nigela i Nevillea, dvojicu tipičnih menipejskih lakrdijaša. Scarsdale Vibe, glavni negativac u romanu *Against the Day*, održat će u završnom dijelu romana govor o siromašnijim društvenim slojevima, koje on i kapitalisti poput njega nemilosrdno izrabljuju kao običnu potrošnu robu. Vibeov govor slušat će članovi organizacije «Las Animas-Huerfano Delegation of the Industrial Defense Alliance» (AD 1000), a politička, ekonomska i društvena moć te organizacije stoji u opreci prema akronimu L.A.H.D.I.D.A. jer je to ujedno i stvarni engleski izraz *lah-di-da*, kojim se izražava prijezir prema nekoj prepotentnoj ili umišljenoj osobi ili tvrdnji. U istom romanu nailazimo i na organizaciju «Inter-Group Laboratory for Opticomagnetic Observation» (AD 122), iz čijeg je složenog naziva možda teško iščitati njezinu svrhu. No, nerazumljivi naziv te organizacije naći se u neskladu sa akronimom I.G.L.O.O., odnosno *igloo*, nazivom za eskimsku nastambu. U *Bleeding Edge* pronalazimo program DESPAIR (riječ koja na engleskom jeziku znači *očaj*), čiji je naziv akronim za «Disgruntled Employee Simulation Program for Audit Information and Review» (BE 87) te WTF (što u engleskom inače predstavlja izraz *what the fuck*, odnosno *koji kurac*), «Wahhabi Transreligious Friendship Fund» (BE 261), navodno poznati fond koji isplaćuje sredstva teroristima.

«Pakao akronimarije» možda je naizraženiji u *Gravity's Rainbow*, romanu čiji su likovi gotovo neprestano u dodiru s brojnim zagonetnim akronimima, u kojima ćemo također naići na kontrast između forme i sadržaja. Tako, primjerice, njemačka riječ ACHTUNG u romanu ne predstavlja neku njemačku organizaciju, već savezničku jedinicu «Allied Clearing House, Technical Unit, Northern Germany» (GR 20), pa tako u jednoj riječi dolazi do spajanja sukobljenih strana u Drugom svjetskom ratu. Akronim PISCES ujedno je i engleska riječ za astrološki znak ribe (eng. *pisces*), no u romanu je to akronim za «Psychological Intelligence Schemes for Expediting Surrender» (GR 44), organizaciju koja se bavi psihološkim ratom i potragom za jasno definiranom, kliničkom verzijom istine. ARF predstavlja «Abreaction Research Facility» (GR 88), ali je ujedno i riječ kojom se u engleskom jeziku oponaša lavež psa. SEZ WHO je akronim za

«Slothropian Episodic Zone, Weekly Historical Observations» (GR 270), ali i pitanje na engleskom jeziku *Sez who*, tj. *Tko kaže*, što je pitanje koje nosi i značajan autoreferencijalni potencijal jer će čitatelj upoznat s Pynchonovim djelima primijetiti kako se riječ *says* pisana kao *sez* pojavljuje na brojnim drugim mjestima u ostalim romanima. *Tko kaže*, odnosno *tko govori*, ujedno je i ključno *metanarativno* pitanje Pynchonovih romana naglašeno činjenicom da čitatelju ponekad nije jasno tko pjeva pjesme ili pripovijeda određene dijelove teksta (što je možda najistaknutije u romanu *Gravity's Rainbow*), a takve se dionice ponekad zrcale i na razini karakterizacije, pa se tako likovima obraćaju bestjelesni glasovi ili pak nailaze na pojave nalik na anđele, sablasti ili duhove.

U kontekstu ratnog i poslijeratnog svijeta romana *Gravity's Rainbow* postupak gomilanja akronima komunikaciju svodi na nerazumljivi šum zagonetnih riječi čija je značenja teško razumijeti ili upamtiti. Zato se ponekad čini kao da likovi komuniciraju razmjenjujući kodirane izraze o kojima i sami malo znaju, a nedostatak kontrole nad jezikom kojim se koriste za njih u isto vrijeme predstavlja i izvor paranoje. Zagušenjem dijaloga zagonetnim akronimima te nepovjerenjem u jezik, koje kao posljedica toga nastaje među likovima, ostvaruje se parodija konvencija vojnog i birokratskog diskursa, ali i parodija svakog oblika komunikacije koji dijalog zamjenjuje nizom formulaičnih izraza. Kao što kaže Pütz, Pynchonova parodija vojnog i birokratskog diskursa srodna je parodijskom stilu Josepha Hellera u romanu *Catch-22* (1961),⁴² no «korištenje pragmatičnih, ali bezumnih deformacija jezika» (375) u Pynchonovim romanima prodiere u gotovo sve oblike komunikacije, pa tako i u svakodnevni jezik. Raširena praksa pojednostavljivanja komunikacije, kojom se ona zapravo otežava, u romanu *Bleeding Edge* dovedena je do apsurdna nazivom tvrtke *hwgaahwgh.com*, što je akronim za rečenicu «Hey, We've Got Awesome And Hip Web Graphix, Here» (BE 42). Taj je akronim, dakako, komičan jer će njegov izgovor rezultirati neartikuliranim zvukom, odnosno odsutnošću komunikacije.

Čitanje i tumačenje akronima otežava činjenica da, uz izmišljene, Pynchonovi tekstovi sadrže i brojne stvarne akronime, pa zato čitatelj, uočit će Pütz, više nije siguran koji su akronimi «autentični primjeri, pojedinačna pretjerivanja, ironične deformacije ili samo luckaste izmišljotine».⁴³ U romanu *Gravity's Rainbow* popis stvarnih akronima uključuje SHAEF, MMPI, SPQR, SOE, PWD, VIAM, TSAGI, OKW, a jedan od najčešće ponavljanih akronima jest SS. Poznati skraćeni naziv elitne nacističke postrojbe Schutzstaffel u romanu je skriven u desecima

⁴² Usp. Pütz, «The Art of the Acronym in Thomas Pynchon», str. 374.

⁴³ Pütz, «The Art of the Acronym in Thomas Pynchon», str. 375.

primjera aliteracije, pa tako nailazimo na izraze (ovdje navedene u originalu kako bi se održala aliteracija) poput *Sniveling Slothrop*, *Scatterbrained Suicidekicks* i *Scatotechnic Snipes*, a u neskladu između njih i zloglasnog SS-a ponovno nailazimo na kontrast menipske satire. Takav komični sraz između postojećih akronima i njima pridodanih novih značenja pronaći ćemo i drugdje u Pynchonovim djelima, a učinak kontrasta razlikuje se od primjera do primjera. Pütz tvrdi kako će u nekim slučajevima doći do ironije, autoironije, razotkrivanja očite kontradikcije ili pak satiričnog ismijavanja pretencioznog sadržaja akronima.⁴⁴ U *The Crying of Lot 49* akronim ACDC podsjetit će nas na naziv za struju (eng. *alternating current/direct current* – izmjenična struja/istosmjerna struja), ali i na kolokvijalni naziv za biseksualnu osobu, no u romanu akronim zapravo predstavlja organizaciju «Alameda County Death Cult» (CL 84). CIA, akronim za stvarnu američku tajnu službu Central Intelligence Agency, u istom će romanu predstavljati «Conjuración de Insurgentes Anarquistas» (CL 82). Postojeći akronim CIA tako postaje menipejski podvojeno mjesto, prag između anarhističke organizacije i tajne službe koja radi u korist američkih vlasti, koje su pak u Pynchonovim romanima često predmet skeptičnog promišljanja ili izravne kritike likova, kao u slučaju predsjednika Nixona i Reagana. Drugim riječima, baš kao što Pynchonovi likovi mogu biti menipejski spojevi više oprečnih identiteta koji se kreću svijetom u potrazi za (nepostojećim) jednostavnim i jednoznačnim odgovorima, tako i određeni dijelovi jezika Pynchonovih romana mogu utjeloviti tu unutarnju menipejsku podvojenost. Jedna od posljedica takvog postupka je i činjenica da čitatelj ponekad ne može biti siguran radi li se o izrazima koji predstavljaju (ili su nekad predstavljali) stvarne organizacije, udruge, pokrete, itd., ili je pak riječ o izmišljenim akronimima, pa se čitatelj neprestano nalazi na pragu između stvarnog i nestvarnog, ali i ozbiljnog i komičnog: «Promišljeno brisanje takvih razlika, koje zrcale općenito brisanje granica između činjenica i fikcije kod Pynchona, dovodi do nastanka ironijske i parodijske dimenzije autorove igre akronimima.»⁴⁵

U Pynchonovim djelima brojne organizacije nose imena koja su likovima teško razumljiva (premda su, ironično, akronimi koje ti nazivi tvore najčešće vrlo jednostavne riječi), što samo doprinosi jačanju njihove paranoje, a problemi likova istovremeno se odražavaju i u čitateljevim poteškoćama u razumijevanju motivacija istih tih zagonetnih organizacija i skupina. Zato ne začuđuje što se nekontrolirano širenje i umnažanje akronima nerijetko veže uz vladajuće strukture,

⁴⁴ Usp. isto, str. 376.

⁴⁵ Isto, str. 375.

birokraciju i slične sveobuhvatne sisteme koji dehumaniziraju likove, a čitatelj pritom osjeća kako bi ih «trebao prepoznati prema njihovim alatima za kontrolu i dominaciju. U tom kontekstu, jezik postaje najočitiji alat za dominaciju». Na taj se način, smatra Pütz, gradi satira verbalnih aspekata moderne komunikacije, iako je ona zapravo nositelj sveobuhvatne satire «skrivenih totalitarnih i izravnih tehnokratskih tendencija suvremenog društva» (377). No, uz parodijsku i satiričnu funkciju, Pütz u određenim akronimima prepoznaje i metaforičku te simboličku funkciju. Uzimajući za primjer možda najpoznatiji akronim, WASTE («We Await Silent Tristero's Empire»), odnosno W.A.S.T.E., kako je također povremeno pisan u romanu *The Crying of Lot 49*, Pütz u njemu pronalazi višestruka značenja. S jedne strane, riječ je o akronimu kojim se uspostavlja intertekstualna veza s pjesmom *The Waste Land* T. S. Eliota. Istaknimo pritom kako Eliotova pjesma predstavlja važan model oblikovanja teksta za Pynchona, pa stoga njezine odjeke ne pronalazimo samo na razini fabule (primjerice, u obliku izravnih komentara o utjecaju Eliota u romanu *V.* ili mreži aluzija na Eliotov tekst u pripovjetcu *Low-Lands*, koju je zato moguće čitati kao parodiju pjesme *The Waste Land*), već i na razini strukture autorovih priča i romana (pa tako intertekstualni dodiri prizora s drugim djelima iz povijesti književnosti ne završavaju samo kao jednostavne reference između dva teksta, već pozivaju na pronalazak brojnih drugih intertekstualnih odjeka koji se kreću u različitim smjerovima).

S obzirom da je akronim WASTE ujedno i simbol tajne poštanske organizacije koju istražuje Oedipa Maas, on postaje nositelj dodatnih simboličkih značenja te zato predstavlja moderno podzemlje sustava Tristero (koji se pak sastoji od marginaliziranih i odbačenih članova uspješnog svijeta Amerike), ali i «dominantne društvene i političke aspekte *mainstream* društva, koje na svoj nemilosrdan i destruktivan način neprestano proizvodi otpad kao što je sustav Tristero» (378). No, pokazat će se kako WASTE s vremenom prerasta u središnju enigmu romana (s obzirom da će se Oedipa u potpunosti usredotočiti na njegovo istraživanje), ali nužno je primijetiti kako pritom funkcionira i kao autoreferencijalni signal jer čitatelja podsjeća na činjenicu da Pynchonovi romani gotovo uvijek sadrže nerazjašnjive tajne ili zagonetke, pa stoga takvi tekstovi funkcioniraju kao «složene metafizičke detektivske pripovijesti, odnosno križanci, da tako kažemo, detektivskog romana i filozofskog istraživanja» (379). Oedipino istraživanje WASTE-a Pütz čita kao pokušaj uspostave strukture i smisla u kaotičnom svijetu koji se odupire upravo strukturiranju i uređivanju, pa će se pokazati kako su, ironično, svi Oedipini pokušaji zapravo simbolički «gubitak vremena [*waste of time*]» (379). Oedipin neuspjeh istovremeno odražava nemogućnost suvremenog čovjeka

da pronađe konačne odgovore na određena pitanja od središnje važnosti za njegovo postojanje u svijetu, a na taj se način, ističe Pütz, simbolizira i neuspjeh čitatelja koji pokušava pronaći konačnu interpretaciju teksta.

2.2. Crni humor

Uz višeznačje često oksimoronskih akronima, crni humor i groteska također doprinose nastanku ozbiljno-komičnog stila Pynchonovih djela. Teme poput smrti, mučenja i patnje pojavljuju se u komičnim pjesmama, a uporabom stila mjuzikla i pjevnog ritma ostvaruje se neočekivani kontrast sadržaja i oblika. Kako bismo ilustrirali način na koji crni humor funkcionira u Pynchonovim djelima, navest ćemo ovdje samo dva primjera, oba u obliku pjesme. Prvi primjer ozbiljno-komične pjesme svojim je sadržajem vezan za povijest plemena Herero (kojem je posvećeno mnogo prostora u romanima *V.* i *Gravity's Rainbow*), nad kojim su njemački kolonijalisti izvršili genocid u razdoblju između 1904. i 1908. godine. Pjesma koju šesnaestogodišnja Hedwig Vogelsang u romanu *V.* pjeva o mučenju robova groteskna je parodija popularnih pjesama u kojima pjesnički glas zavodi voljenu osobu, pri čemu je groteskna priroda prizora istaknuta činjenicom da u Hedwiginom prezimenu pronalazimo njemački izraz za *ptičji pjev*:

Ljubav je bič,
Od poljupca jezik gori, a srce je umorno;
Milovanja razmiču
Tkivo tumorno.

Liebchen, dođi
Moj hotentotski rob noćas budi,
Poljubac sjamboka⁴⁶
Vječni užitak nudi.

Ljubav, moj mali robe,
Ne razlikuje boje;

⁴⁶ Bič napravljen od kože nosoroga.

Jer crno i bijelo
Stanja su uma oboje.

Pod nogama mojim jecaj,
kimaj i na koljenima plazi:
Premda se suze sasušiše
Njihova bol tek dolazi. (V 238)

Drugi primjer ozbiljno-komične pjesme pronaći ćemo u istom romanu, a tema dehumanizacije osobe o kojoj se u pjesmi pjeva, koja je u prethodnoj pjesmi upisana u robovlasnički odnos, ponovno se može iščitati iz neočekivanog spoja komičnog i grotesknog. Esther, mlada Židovka nezadovoljna oblikom svojeg nosa, odlučuje potražiti pomoć plastičnog kirurga Shoenmakera (u čijem imenu pronalazimo ironični spoj njemačke riječi *shön* i engleske riječi *maker*, tj. onaj koji uljepšava). Nakon operacije, Esther shvati koliko je uživala u pasivnom položaju te se odluči upustiti u sadomazohistički odnos sa Shoenmakerom. Shoenmaker pritom pjeva crnohumornu pjesmu u kojoj hvali kosti Estherina nosa i njezinu pasivnost:

Jesam li ti rekao stari,
Ona ima kolumelu da ti se mozak užari
I septum od kojeg završit ćeš na turu;
U hondrektomiji ja sam doslovce
Vidio samo novce
Sve dok ne zarezah tu osteoklastičnu curu:

[Pripjev]:
Tko u Esther ne zareže
Ne zna što rezati znači;
Jer i najbolje ona doseže,
Nos me njezin tako privlači.

Zlovoljna nikad nije

I mirna ko kamen leži;
Sretna je zbog moje rinoplastije,
Al sve druge jad su teži.

Esther je pasivna,
Sigurnost joj je masivna,
Ma kako bi, kad tako je divna,
Nju odbiti mogao?

I znaj, takav je njezin ponos
Da se ni Irci nemaju pohvaliti čime;
Jer prćast je njezin nos
A Ester joj je ime. . . . (V 110)

Premda je kontekst tih pjesama različit, obje se temelje na menipejskoj mezalijansi komičnog i odbojnog, a zajednička im je i parodija konvencija ljubavne pjesme. Nadalje, u obje citirane pjesme pronalazimo motiv pretvaranja čovjeka u predmet žudnje bez drugih istaknutih karakteristika te istovremenu zamjenu osjećaja poput nježnosti i ljubavi tjelesnim kažnjavanjem, psihološkom manipulacijom i seksualnim iskorištavanjem. Bilo da je riječ o tijelu robova koje muče i ubijaju robovlasnici (te takve postupke istovremeno spajaju s raznim seksualnim perverzijama) ili pak o pasivnom tijelu žene kojim se manipulira kako bi se doseglo standarde izgleda koje nameće društvo, Drugo je svedeno na jedno svoje obilježje te tako postaje fetiš, predmet trgovanja ili površina na kojoj netko ispisuje znakove svoje moći, a sadomazohizam i objektivizacija Drugoga menipejski su pomiješani s veselim tonom.

Kao zasebni oblik crnog humora u Pynchonovim djelima možemo navesti i tzv. *slapstick* humor, koji je svoje ime dobio po rekvizitu kojim su se međusobno udarali likovi *commedie dell'arte*. Taj tip humora na duhovit način prikazuje nasilje, tjelesno kažnjavanje i nesreće, a pronaći ćemo ga u gotovo svim Pynchonovim djelima. S obzirom da su u toj vrsti humora česti prizori u kojima likovi padaju, poskliznu se, nespretno barataju predmetima ili im se događaju neke druge nezgode, riječ je o humoru koji svojim obilježjima odgovara naglim usponima i padovima menipske satire. Kao što smo već spomenuli, Bergson je tvrdio da je sav humor posljedica

nedostatka mehaničke elastičnosti u ljudskom ponašanju, postavljajući tako u središte svoje definicije humora nestabilnost čovjekova tijela. Kako su u tim tekstovima muški likovi najčešći predmet nezgoda ili nasilja *slapstick* humora, David Gillota tvrdi kako prijenosom strategija humora iz nijemih filmova u tekst Pynchonova djela «osporavaju američki mit o snažnom, moćnom muškarcu koji može pokoriti ili ukrotiti svoju okolinu»⁴⁷ te ga istovremeno zamjenjuju komičnom, postmodernom verzijom muškarca. Navest ćemo ovdje nekoliko kraćih primjera iz romana *V.* i *Gravity's Rainbow* koji ilustriraju povezivanje tragične tematike sa *slapstick* humorom. Benny Profane, jedan od glavnih likova u romanu *V.*, svojom će nas komičnom nesprenošću podsjetiti na Charlieja Chaplina:

Na putu do WC-a dućana *Naš dom* spotaknuo se o dva prazna madraca. Porezao se prilikom brijanja, a dok je s poteškoćom izvlačio britvicu, posjekao si je prst. Odlučio je otuširati se kako bi isprao krv. Nije mogao odvrnuti ručice slavine. Kada je napokon pronašao tuš koji je radio, nasumce je izlazila hladna i vruća voda. Skakutao je, urlao i drhtao, poskliznuo se na sapun i zamalo slomio vrat. Dok se brisao, napola je potrgao pohabani ručnik i tako ga uništio. Naopačke je obukao potkošulju, proveo deset minuta pokušavajući zakopčati šlic i još petnaest popravljajući vezicu koju je potrgao dok je vezao cipele. [...] [O]n i neživi predmeti nisu mogli živjeti u miru. (V 37)

Gillota prizore komičnih i nestabilnih muških tijela čita u kontekstu dominantne tematike romana vezane uz opreku između živog i neživog, te povezujući to s temom entropije, u *V.* prepoznaje viziju dvadesetog stoljeća u kojoj se sve živo kreće prema preobražaju u neživo. Spojem smijeha i prizora uništenja nastaje ozbiljno-komična slika entropije koja «naglašava komični aspekt pada, dok istovremeno upozorava na strašna obilježja prividno nevinog humora.»⁴⁸ Nešto slično pronaći ćemo i u romanu *Gravity's Rainbow*, koji započinje prizorom evakuacije stanovnika Londona usred njemačkog zračnog napada raketama V2. Prizorom prevladava osjećaj nemoći, neminovnog uništenja i smrti, a nakon tog opisa gotovo beznadnog bijega pred uništenjem, pripovjedač opisuje Pirateovo buđenje u sobi punoj vojnika (GR 5-6). Jedan od njih, Bloat (čije ime dolazi od engleske riječi *bloat*, nadimati se), spava na galeriji iznad Piratea i ne zna da se u snu previše približio

⁴⁷ David Gillota, *Belly Laughs: Body Humor in Contemporary American Literature and Film* (Coral Gables: University of Miami, 2008), str. 11.

⁴⁸ Gillota, *Belly Laughs*, str. 18.

njezinom rubu. Kada Bloat u snu počne padati, Pirate skoči sa svog ležaja i snažno ga gurne kako bi Bloat pao na njega. Bloat, koji se nije ozlijedio prilikom pada, samo se nasmiješi i ponovno usne. Jedan je to od mnoštva prizora u kojima likovi iznenada i na ponekad fantastične načine uspijevaju izbjeći ozljede ili smrt.

Osim gore spomenutih prizora nesreća, padova i uspona, Pynchonovi romani sadrže i brojne klasične rekvizite *slapstick* humora iz nijemih filmova. U *The Crying of Lot 49* čitamo o boci spreja za kosu koja nekontrolirano putuje Oedipinom hotelskom sobom, u *Gravity's Rainbow* likovi bacaju pite jedni drugima u lice, a njemačka raketa V2 svoj komični kontrast u obliku banane nalazi upravo na krovu Pirateove zgrade. Naime, unatoč ratnim uvjetima i općoj nestašici namirnica, Pirate uspijeva u stakleniku uzgojiti banane, koje se već u prvim prizorima romana vezuje uz komično. Osbie Feel (eng. *feel* – osjetiti, osjećati) tako stavlja jednu od Pirateovih banana u prorez na hlačama svoje pidžame te drugom rukom oponaša masturbiranje (GR 9-10). Banana, oblikom nalik na najnovije njemačko oruđe smrti, u ruci Osbieja Feela postaje penis, pri čemu Osbie Pirateovo voće poistovjećuje sa spolnošću (te najavljuje povezanost motiva rakete i seksa u romanu), a stoga i životom. Oспорavajući tako dominantnu snagu uništenja koju nose njemačke rakete, Osbie ujedno ismijava i cijeli koncept ratovanja kroz pjesmu u kojoj prizore rata spaja sa stihovima o vinu, smijehu i ženama, a rat svodi tek na par Nijemaca koje još treba dokrajčiti. U istom se tom prizoru banane (koje su još od vremena nijemih filmova izvor smijeha i humora) može čitati kao simbol humora oprečan dominantnoj temi uništenja, pa tako i pripovjedač u jednom trenutku sasvim izravno kaže, govoreći o opojnom mirisu banana: «[N]e događa se često da netko Smrti tako jasno kaže da odjebe» (GR 11). Kaotičnost i nepredvidljivost rakete svoju suprotnost tako dobiva u obliku jednako kaotičnog, ali bezopasnog nasilja *slapstick* komedije. Unatoč brojnim prizorima raspada, razaranja i drugih oblika uništenja, Gillota u *slapstick* humoru prepoznaje oprečnu struju povezanu s obnovom i uskrснуćem, pa zato tvrdi kako se *Gravity's Rainbow* temelji na neodvojivosti komičnog i tragičnog.⁴⁹

2.3. Parodija

Dvojaka priroda gore spomenutog Pynchonova romana značajka je koja odlikuje i druga Pynchonova djela, a s obzirom da se ona primarno temelje na parodiji (odnosno više istovremeno

⁴⁹ Usp. Gillota, *Belly Laughs*, str. 110-111.

supostavljenih parodija), zanimljivo je primijetiti da je riječ o postupku koji odgovara parodiji koju Bahtin pronalazi kod Rabelaisa, a koja ne sadrži samo negativnu degradaciju određenog sadržaja ili forme, već i regenerativnu ambivalentnost.⁵⁰ Kao što u *Gravity's Rainbow* dolazi do mezalijanse raspada i karnevaleskne obnove, tako se i u drugim Pynchonovim djelima kombinira ismijavanje i degradiranje s potencijalnim obnovama identiteta likova, zajednica i prostora, ali i ponovnim postavljanjem pitanja o pisanju, čitanju te samom postupku parodiranja (i drugih metatekstualnih strategija), pri čemu dolazi i do neprestanih i raznolikih metamorfoza teksta (sadržajnih, žanrovskih i stilskih, premda je pritom važno upozoriti i na neočekivane metamorfoze teksta iz parodije u izostanak parodije i obrnuto, čemu će se kasnije posvetiti više prostora). Drugim riječima, uočiti ćemo kako se tekst ne svodi na puku destruktivnu parodiju, već se ambivalentnom prirodom humora Pynchonovih parodija otvara širok prostor za propitivanje mehanizama nastanka teksta i njegova interpretiranja.

Dentith parodiju dijeli na određenu i opću parodiju,⁵¹ pri čemu se u prvoj parodira određeni postojeći tekst, dok se u drugoj parodija primjenjuje na cijelu skupinu tekstova ili neku vrstu diskursa, a oba tipa prepoznat ćemo kod Pynchona. Kada je riječ o specifičnim tekstovima ili ostalim kulturnim artefaktima, Pynchonova djela obiluju parodijama drugih djela. U *Against the Day* naići ćemo na parodiju *Procesa* (1925) Franza Kafke, a pedeset i četvrto poglavlje romana *Mason & Dixon* sadrži parodiju parabole *Ispred zakona* iz istog Kafkina romana spoјenu s parodijom djela Markiza de Sadea. Uz književne tekstove, kod Pynchona pronalazimo i parodije drugih kulturnih sadržaja, pa će tako u romanu *Gravity's Rainbow* Bianca nastupiti u grotesknoj parodiji pjesme Shirley Temple *On the Good Ship Lollipop* iz filma *Bright Eyes* (1934), dok će u *Against the Day* Družba slučaja otpjevati pjesmu koja je parodijski odjek operete *H.M.S. Pinafore* (1878) Gilberta i Sullivana. Premda su parodije specifičnih tekstova svakako prisutne u Pynchonovim romanima, oni se na strukturalnoj razini češće temelje na kombinaciji parodija različitih žanrova. Thomas Moore u *Gravity's Rainbow* prepoznaje parodije niza filmskih žanrova, pa tako upozorava na parodiju romantičnog, špijanskog i avanturističkog filma te filma strave i užasa, iako ističe kako se u romanu ipak nešto češće ponavljaju parodije konvencija filmskih mjuzikla iz 1930-ih i 1940-ih.⁵² Proučavajući roman *The Crying of Lot 49*, Jovanka Kalaba tvrdi

⁵⁰ Usp. M. M. Bakhtin, *Rabelais and His World* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), str. 21.

⁵¹ Usp. Dentith, *Parody*, str. 7.

⁵² Usp. Thomas Moore, *The Style of Connectedness: Gravity's Rainbow and Thomas Pynchon* (Columbia: University of Missouri, 1987), str. 36.

kako se parodijski postupci kreću od *niskih*, koji funkcioniraju kao element trivijalnog u nekoj ozbiljnoj situaciji, pa sve do *visokih*, strukturalnih parodija književnih žanrova, pripovjednih postupaka i autorefleksivnosti samog romana,⁵³ a isto bismo mogli tvrditi za svako Pynchonovo djelo. Tako Kalaba u samoj strukturi romana *The Crying of Lot 49* prepoznaje parodiju detektivskog romana. Naime, u radnji tradicionalnog detektivskog romana protagonist se kreće od jednog do drugog traga te dolazi do otkrića tajne, odnosno identiteta krivca, no u romanu *The Crying of Lot 49* protagonistica ne može doći do konačnog rješenja zato što se tragovi neprestano umnažaju, a Kalaba ističe ironiju činjenice da protagonistica do kraja romana više uopće nije sigurna u postojanje neke tajne ili zagonetke. U posljednjem priozoru romana Oedipa iščekuje dražbu predmeta 49, ali roman završava prije otkrića identiteta tog predmeta. Ipak, upitno je bi li taj podatak pomogao Oedipi u razumijevanju potencijalno nepostojeće zagonetke ili bi se na taj način nastavio parodijski niz tragova koji ne predstavlja «razmršenje, već progresivno *zaplitanje*» (GR 3). Parodija detektivskog romana utječe i na čitateljev pokušaj pronalaska odgovora na zagonetku (središnju tajnu u fabuli, ali i značenje Pynchonova teksta, koje čitatelj percipira kao zagonetku), a pritom mu je čitanje otežano i parodijskim elementima sadržanima u samom stilu romana. Kao što podsjeća Kalaba (usp. 137), humor, često prisutan u obliku šala, neprestano ometa čitanje i onemogućava stabilizaciju tona te tako dokida mogućnost razumijevanja velike količine informacija sadržanih u fabuli romana, premda i nepovezanost tih informacija također doprinosi dokidanju stabilizacije.

Sličnu ćemo parodiju istraživanja prepoznati, primjerice, u *Bleeding Edge* (Maxinina istraga događaja vezanih za terorističke napade na New York iz 2001.), ali i u romanima *V.* (napose Stencilovo traganje za identitetom tajanstvene V.) i *Gravity's Rainbow* (Slothropov pokušaj pronalaska odgovora na pitanja o vlastitom identitetu). Kao što smo već istaknuli, s obzirom da su istraživanja likova slična čitateljevoj potrazi za značenjem teksta, Pynchonova su djela istovremeno i parodija svakog pokušaja interpretiranja teksta, što je na određenim mjestima i izravnije istaknuto. Tako, primjerice, *Gravity's Rainbow* sadrži parodiju interpretacije filma, pa se navodi kako je Mitchell PrettyPlace napisao konačnu studiju filma *King Kong* u osamnaest svezaka:

⁵³ Usp. Jovanka Kalaba, «Parodic forms and their use in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*», *Linguistics and Literature*, 11 (2013) 2, str. 136.

[Č]ini se da Prettyplace nije ništa izostavio, svaki kadar, uključujući i one neiskorištene, pročešljan je u potrazi za posljednjim komadićem simbolike, iscrpne biografije svih vezanih za film, statista, postavljača kulisa, radnika iz laboratorija... čak i intervju s Kultistima King Konga, koji su, kako bi ušli u obzir za dobivanje članstva, morali pogledati film barem 100 puta i položiti prijemni ispit u trajanju od osam sati. (GR 327)

Na strukturalnoj razini brojna se Pynchonova djela mogu čitati kao parodije detektivskog romana, no čitateljev pokušaj uspostave reda prilikom čitanja nerijetko otežava i supostojanje nekoliko paralelnih žanrovskih parodija. Parodije se često nadograđuju, odnosno umnažaju, pa se može dogoditi da čitatelj u isto vrijeme čita nekoliko parodijski oblikovanih slojeva fabule, a pritom se od njega očekuje i da se premješta iz jedne u drugu ili da uoči iznenadna spajanja parodijskih razina u novu pripovjednu liniju. Kao primjer poslužit će *The Courier's Tragedy*, parodija tragedije osvete koja se pojavljuje u *The Crying of Lot 49*, a koja će, baš kao i okvirna parodija detektivskog romana, čitatelju ostati zagonetka koju nije moguće riješiti. Kalaba upozorava i na dodatni parodijski element pripovjednog glasa koji završetak drame opisuje kao vrlo jednostavno masovno ubojstvo, pa tako svojim opisom fabule drame ismijava njezinu neprohodnu radnju, ali i radnju cijelog romana, odnosno okvirnih događaja unutar kojih se drama pojavljuje.⁵⁴ Kalaba i drugdje u romanu pronalazi primjere parodije u glasu pripovjedača, pa tako podsjeća na opise likova koji nam ne pojašnjavaju njihovu karakterizaciju ili motivaciju, već od njih čine samo još jednu zagonetku u romanu koji uvijek potiče nova čitanja i nastavak interpretiranja, a isto vrijedi i za opise cijelih situacija, s obzirom da one ostaju tajanstvene unatoč opsežnim opisima i nabrajanjima. Gomilanje opisa, podataka i perspektiva iz kojih se pojedini događaji pokušavaju interpretirati zapravo ne razjašnjava te događaje, već samo dodatno komplicira njihovo čitanje i razumijevanje.

Čitateljevo učestalo susretanje s tako postignutom ironijom i parodijom stoga može imati zamjetan učinak na njegovo iskustvo čitanja, pa je za očekivati da će brojnost i strukturalna složenost parodijskih prizora utjecati na razvoj osjećaja paranoje (s kojim se susreće većina Pynchonovih protagonista) i u samom čitatelju. Kao i u slučaju akronima, učestalost parodije potaknut će čitatelja da svakom elementu teksta pristupi s oprezom, pritom koristeći svoje postojeće čitateljsko iskustvo (ali i poznavanje povijesti, religije, filma, kazališta, stripa, medicine, matematike, kemije, fizike i brojnih drugih područja) kako bi u određenom dijelu teksta prepoznao

⁵⁴ Usp. Kalaba, «Parodic forms and their use in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*», str. 139.

potencijalnu parodiju, a to će se odraziti i na čitateljevo tumačenje imena Pynchonovih likova. Naime, brojna su imena komična zato što nam njihova zvučnost privlači pozornost, ali i zato što sadrže riječi koje ne bismo očekivali, pa se uslijed toga ostvaruje kontrast između imena i prezimena ili imena i (očekivanih) karakteristika lika. Neka je imena pak moguće shvatiti i kao aluziju na neku stvarnu povijesnu ličnost ili pak kao ismijavanje nekih obilježja lika ili skupine kojoj on u tekstu pripada. Tako, primjerice, čitatelj u imenu kao što je Lord Blatherard Osmo, koje nosi lik iz romana *Gravity's Rainbow*, može pronaći višestruke aluzije. Patrick Hurley, autor rječnika imena Pynchonovih likova, upozorava kako u medicini prefiks *osmo* označava osjet mirisa, ali je ujedno i aluzija na adenoid (limfno tkivo smješteno na mjestu gdje se spajaju zadnji dio nosa i gornji dio ždrijela). Adenoid, koji je u prošlosti bio izvor zdravstvenih problema Lorda Osma, ponovno se pojavljuje u njegovim noćnim morama, ali kao divovsko čudovište koje proždire ljude osmozom (na što se također sugerira prezimenom Osmo). Osim što prezime na taj način funkcionira kao metatekstualna aluzija na komičnu epizodu romana, Hurley ističe i Weisenburgerovo mišljenje, prema kojem je Adenoid (s obzirom da se nalazi u grlu) i satira karakterističnog govora višeg staleža britanskog društva, a ime Blatherard može se shvatiti kao dodatni dokaz za tu tezu jer u njemu pronalazimo englesku riječ *blather*, što znači govoriti besmislice, odnosno lupetati ili blebetati.⁵⁵ No, sjetimo li se da Charlie Chaplin u filmu *The Great Dictator* (1940) tumači lik Adenoida Hynkela, parodije Adolfa Hitlera (zbog čega se i Adenoid u *Gravity's Rainbow* može shvatiti kao alegorija za nacističku Njemačku i njezine invazije na druge zemlje), primijetiti ćemo kako pri čitanju samo jednog imena lika čitateljeva interpretacija može krenuti u bezbroj različitih smjerova, pa se stoga ne zaustavlja na pukom satiričnom odnosu između imena i karakterizacije, već pronalazi složenu mrežu aluzija i slojevitih parodija (kao što je Chaplinova parodija Hitlera do koje nas je dovela Pynchonova parodija visokog staleža britanskog društva).

Takav pristup oblikovanju imena koja pozivaju na istraživanje veza između karakterizacije likova i njima nadjenutih imena podsjetit će čitatelja i na neobična imena likova iz djela drugih autora, među kojima se možda najviše ističe Charles Dickens. Neka od imena njegovih likova zamjetna su zbog zvučnosti (npr. Pumblechook, Scrooge, Pickwick), no John A. Stoler ističe i imena koja nešto govore i o karakteristikama likova. Tako je, primjerice, djed Smallweed iz romana *Bleak House* (1853) lik koji je malen (eng. *small*) u tjelesnom, ali i moralnom smislu, jer poput

⁵⁵ Usp. Patrick Hurley, *Pynchon Character Names: A Dictionary* (North Carolina: McFarland, 2008), str. 115.

korova (eng. *weed*) guši svoje suradnike i članove obitelji.⁵⁶ Kada je riječ o romanu *Hard Times* (1854), Stoler u liku Harthousea prepoznaje zvučno poigravanje, ali i odnos između imena i karakterizacije lika. Naime, Stoler tvrdi kako u nekim britanskim dijalektima ime lika može zvučati kao *hothouse*, engleski naziv za staklenik, odnosno zgradu u kojoj se na umjetan način uzgajaju biljke, a upravo je Harthouse oličenje umjetnog, snob koji ništa ne radi iskreno, već jedino iz dosade (usp. 158-159). U slučaju nekih od Pynchonovih likova, uloga njihovih komičnih imena nalik je onoj koju pronalazimo kod Dickensa. David Seed ističe kako su neki od likova koji nose takva imena zapravo personifikacija određenih funkcija (primjerice, Schoenmaker iz romana *V.* doslovce je *onaj koji uljepšava* jer u njemačkom jeziku glagol *schönmachen* znači uljepšavati) ili je pak riječ o imenima koja odražavaju neke karakteristike likova (na primjer, lik Slab iz romana *V.* primjer je inertne osobe, a to se odražava i u engleskoj riječi *slab*, što je naziv za kamenu ploču).⁵⁷ No, već je i iz primjera Lorda Blatherarda Osmo vidljivo kako kod Pynchona nije uvijek moguće uspostaviti jasnu vezu između imena i lika te zaključiti kako je u svakom slučaju riječ o konvenciji aludiranja na osobine određenog lika kakvu pronalazimo u Dickensovim djelima, već se imenima vrlo često sugerira bezbroj interpretativnih mogućnosti otvorenih čitatelju. Proučit ćemo samo neka od istaknutijih imena Pynchonovih likova kako bismo upozorili na to obilježje humora u njegovim djelima i pritom prepoznali specifičnu parodiju samog postupka imenovanja.

Kao što smo pokazali ranije u poglavlju, parodijska imena prisutna su u Pynchonovu djelu još od najranijih tekstova, a pojavit će se i u prvom romanu, *V.* Benny Profane, jedan od protagonista, u imenu ima englesku riječ *benny*, koja je u žargonu naziv za lijek benzedrin, tip amfetamina, dok se u prezimenu istog lika nalazi engleska riječ za profano, odnosno svjetovno (eng. *profane*). Ime Genghis Cohen (*The Crying of Lot 49*) podsjetit će čitatelja na Džingis-kana, utemeljitelja mongolskog carstva, no u prezimenu tog lika pronaći ćemo riječ koja na hebrejskom (*kohen* ili *cohen*) označava svećenika, pa su tako dva sasvim odvojena pojma menipejski spojena u jedno, parodijsko ime. Dodatni spoj raznorodnih kategorija prepoznat ćemo i u komičnom povezivanju religijskog i svjetovnog (tj. *visokog* i *niskog*) dvosmislenom rječju *cohen*, koja može predstavljati već spomenutu riječ za svećenika, ali je ujedno i potencijalna aluzija na Leonarda Cohena, danas poznatog glazbenika koji je 1960-ih svoju karijeru započeo kao pjesnik. U imenu Weeda Atmana (*Vineland*) spajaju se naziv za marihuanu, odnosno *travu* (eng. *weed*), i pojam

⁵⁶ Usp. John A. Stoler, «Dickens's Use of Names in *Hard Times*», *Literary Onomastic Studies*, 12 (1985) 15, str. 154.

⁵⁷ Usp. David Seed, *Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon* (Iowa: University of Iowa Press, 1988), str. 75.

atman, koji u hinduizmu predstavlja individualnu svijest o samom sebi. Scarsdale Vibe (*Against the Day*), bogati i moćni vlasnik rudnika, dijeli ime sa stvarnim gradom Scarsdaleom iz države New York, u kojem žive većinom imućni građani, a u prezimenu ima engleski žargonizam *vibe*, koji može značiti ugođaj, raspoloženje, odnosno *vibra* (a s obzirom da u tekstu djeluje kao glavni negativac, za mnoge likove on zapravo predstavlja *lošu vibru*). Ironično je da se u romanu *Gravity's Rainbow* ističe kako je prezime Laszla Jamfa u američkom žargonu akronim koji predstavlja pogrdni izraz *jive-ass motherfucker*, pa se tako u samom tekstu privlači pozornost ne samo na neobično ime, već i na sam postupak imenovanja likova te prisutnost akronima u istom romanu. Hurley napominje kako bi se prezime Jamf moglo čitati i kao skraćeni izraz *Ja, mein Führer*, dok je ime Laszlo potencijalna ironična aluzija na Victora Laszla iz filma *Casablanca* (1942) (ironična zato što se Victor bori protiv Nijemaca, a Laszlo Jamf je moćni predstavnik *Njih*, nejasnih sila zla).⁵⁸

Zanimljivo je primijetiti da će postupak interpretiranja imena Pynchonovih likova dodatno zakomplicirati činjenica da u nekim slučajevima tekst iznevjerava očekivanja čitatelja koji je spreman prepoznati složenu parodiju u imenu lika (pa i parodiju samog imenovanja, odnosno interpretiranja imena). Naime, Pynchonova djela ponekad sadrže imena koja ne odražavaju karakteristike likova, ne parodiraju neku stvarnu ličnost, ne uspostavljaju vezu s drugim tekstovima niti je riječ o satiri određenog tipa ponašanja, govora ili postupanja. U takvim slučajevima radi se o aluzijama na određene stvarne proizvode, kao što možemo primijetiti čitajući imena Stanley Koteks (prezime je minimalno izmijenjen naziv Kotex, vrsta tampona iz 1960-ih), Morris Teflon (teflon je neprianjajući sloj kojim se prekriva tave) ili Clayton Chiclitz (*Chiclets* je naziv jedne vrste žvakaće gume, dok je *chiclet* tip računalne tipkovnice). I takva su imena sastavni dio Pynchonove parodije imenovanja, no dok neka imena sadrže pregršt aluzija koje se umnažaju svakom novom interpretacijom, imena poput Koteksova funkcioniraju kao aluzije na jedan ili dva predmeta, koje se pak mogu čitati kao parodije drugih, značenjima nabijenih, imena Pynchonovih likova. No, nužno je istaknuti kako u oba slučaja može biti riječ o barem još jednom sloju parodije. Naime, likovi koji nose aluzijama bogata imena, ali i oni koji su na prvi pogled puke asocijacije na neki predmet ili proizvod, zbog svojih komičnih imena mogu se doimati kao iznimno plošni likovi. Premda je to ponekad zaista tako, čitatelj koji očekuje kako se iza još jednog komičnog imena skriva psihološki nerazvijen lik ili tek usputna šala iznenadit će se kada otkrije kako neko

⁵⁸ Usp. Hurley, *Pynchon Character Names*, str. 82.

parodijsko ime zapravo predstavlja lik složene karakterizacije (kao u slučaju Yashmeen Halfcourt ili Cypriana Latewooda iz romana *Against the Day*). Zato Seed ističe kako vrlo često u Pynchonovim romanima groteskna imena guraju likove u pozadinu, pri čemu oni postaju animirani ogranci svoje okoline, pa će čitatelja iznenaditi upravo znakovi njihove čovječnosti, a ne izostanak tih znakova.⁵⁹

Najpoznatiji primjer neobičnih imena Pynchonovih likova pronaći ćemo u romanu *The Crying of Lot 49*, a riječ je o imenu protagonistice Oedipe Maas. U kritičkoj literaturi mnogo je pažnje posvećeno interpretaciji Oedipina imena, a napose odnosu između karakterizacije Oedipe i mita o Edipu. Drina Hočevar tvrdi kako u Oedipi pronalazimo postmoderni odjek kralja Edipa, no ozbiljni ton tragičnog junaka pretvoren je u komični ženski odjek grčkog mita.⁶⁰ Premda se na prvi pogled čini kako između Oedipe i Edipa postoji neka alegorijska veza, odnosno ključ uz pomoć kojeg bi se mogao čitati roman i pronaći odgovor na brojna pitanja, takvo čitateljsko očekivanje roman ipak iznevjerava. Umjesto da nam Oedipino ime ponudi prečac za razumijevanje romana, u njemu ćemo prepoznati tek odjek Edipa kao jednog od prvih detektiva u povijesti književnosti, koji, kao i Oedipa, kreće u potragu za razrješenjem problema. Geoffrey Lord daje pregled različitih interpretacija Oedipina imena te pritom ističe kako kritičari tom pitanju pristupaju kao da je riječ o imenu koje skriva neko skriveno simboličko značenje.⁶¹ U prezimenu Maas kritičari su tako prepoznali nizozemske riječi za mrežu i rupu, iako je to ujedno i ime stvarne rijeke Maas, a Lord naglašava kako u kombinaciji s imenom Oedipina supruga, Mucha (španj. *mucho* – mnogo), prezime Maas prerasta u potencijalnu metatekstualnu igru riječima. Naime, u španjolskom riječ *más* znači više, pa se Mucho Maas može shvatiti kao *mnogo više*, odnosno više «znakova koji pokazuju svuda/nikamo, a koje Oedipa neprestano pronalazi. Možda se time sugerira i Edip *plus još više*, još više Edipa» (80). Na sličan način kao i Lord, Emma V. Miller tvrdi kako Pynchonov tekst potiče različita čitanja (kao i autoričino čitanje romana kao feminističkog teksta) te pritom onemogućava postizanje dominantne interpretacije Oedipina imena.⁶² Miller spominje i Danu

⁵⁹ Usp. Seed, *Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon*, str. 75.

⁶⁰ Usp. Drina Hočevar, «Pynchon's Maas: Subversion or Polyphonic Echoing and Mirroring of Myth», *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, ur. J. M. Losada Goya, M. G. Ochoa (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012), str. 108.

⁶¹ Usp. Geoffrey Lord, «Mystery and History, Discovery and Recovery in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* and Graham Swift's *Waterland*», *Postmodernism and Notions of National Difference: A Comparison of Postmodern Fiction in Britain and America* (Amsterdam i Atlanta: Rodopi, 1996), str. 80.

⁶² Usp. Emma V. Miller, «The Naming of Oedipa Maas: Feminizing the Divine Pursuit of Knowledge in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*», *Orbit: Writing Around Pynchon* 1 (2012) 1, str. 1.

Medoro, koja tvrdi da je skraćeno ime protagonistice, Oed, aluzija na rječnik *Oxford English Dictionary*, a time i na beskrajni niz označitelja, što istovremeno sugerira i beskonačno mnogo interpretacija Oedipina imena. I Lord i Miller podsjećaju na interpretaciju Terryja P. Caesara, prema kojoj je prezime protagonistice zapravo skraćeni izraz *my ass* (doslovni prijevod bio bi *moje dupe*, no ujedno i izraz kojim se izražava nevjerica, a mogao bi se prevesti i kao *mo'š mislit*, tj. cijelo ime mogli bismo shvatiti kao *Edip? Mo'š mislit.*), pa je stoga Oedipino ime primjer poigravanja riječima, ali i pretpostavkama kritičara koji očekuju da će pronaći neku izravnu vezu između Oedipe i Edipa. No, kao što upozorava Lord, pritom citirajući Tonyja Tannera, apsurdna i parodijska imena u Pynchonovim tekstovima ne funkcioniraju kao jednostavne alegorije, već se njima podrija i ismijava sam čin imenovanja.⁶³

Premda Pynchonova parodija imenovanja dokida mogućnost pronalaska dominantne interpretacije imena, ona istovremeno i neprestano pozivaju čitatelja na nove interpretativne pokušaje. Tome pridonosi i činjenica da Pynchonovi tekstovi obiluju likovima (primjerice, roman *Gravity's Rainbow* sadrži otprilike četiri stotine likova), pa je moguće pretpostaviti kako će čitatelj primijetiti često pojavljivanje nesvakidašnjih imena, pri čemu će njihova komičnost proizlaziti i iz njihove predvidljive učestalosti, a u svakom od imena čitatelj će možda pokušati prepoznati skriveno značenje, parodiju ili kakav drugi postupak. Kako je traganje za značenjem jedan od glavnih ciljeva Pynchonovih protagonista, ali ujedno i cilj samog čitatelja, koji nastoji povezati brojne događaje u smislenu sliku kako bi došao do nekog značenja Pynchonova teksta, primijetiti ćemo da svaki čitateljev susret s imenom nekog od likova (tj. čitateljeva analiza tog imena) postaje zrcalo u kojem se odražavaju traganje protagonista i čitateljev proces čitanja. Drugim riječima, čitateljevo kretanje kroz mrežu verbalnih poigravanja i intertekstualnih veza sugeriranih imenima likova prerasta u minijturni prikaz čitanja cijelog teksta. Baš kao što likovi nastoje pronaći značenje u svijetu u kojem se nalaze ili mu ga pak na neki način nametnuti, tako i čitatelj (pa možda čak i iskusan čitatelj naviknut na probleme traganja za značenjem imena Pynchonovih likova) nastoji prepoznati neku smislenu vezu između imena, karakterizacije, fabule i drugih elemenata teksta, pritom tragajući i za paradijom upisanom u tu vezu. No, kako to traganje ne vodi do pronalaska nekog zakrbuljenog značenja, već do umnažanja smjerova u kojima interpretacija može nastaviti, parodiju ne pronalazimo samo u imenima likova, već i u nedovršivu poslu čitateljeve interpretacije imena. Čitatelj tako postaje svjestan ne samo vlastitih (iznevjerenih)

⁶³ Usp. Lord, «Mystery and History, Discovery and Recovery», str. 80-81.

očekivanja te mehanizma čitanja i interpretiranja imena likova (kako onih koje je interpretirao čitajući tekstove nekih drugih autora, tako i onih koje interpretira čitajući Pynchonov tekst), već i samog postupka imenovanja likova, koji je pak parodiran kroz imena nadjenuta Pynchonovim likovima. S obzirom da je čitatelj susretom s parodijom imenovanja likova postao svjestan vlastitih strategija prilikom čitanja, ali i strategija prepoznatih u tekstu, razvidno je kako je riječ o djelima koja metatekstualnim postupcima privlače pozornost na sebe, a čitatelja potiču na aktivno proučavanje mehanizama teksta te vlastitih postupaka i očekivanja, ali i na uočavanje parodije koja istovremeno, na više razina, može ismijavati svaki od tih elemenata.

Primijetiti ćemo kako je parodija konvencija imenovanja likova, kojom se otežava čitateljev pokušaj uspostavljanja stabilnih odnosa između imena i karakterizacije likova, prisutna i u naslovima romana. U nekima od njih pronaći ćemo pojmove ili fraze koje će čitatelju nagovijestiti središnju temu djela (takav je slučaj s pričom *Entropy*, čiji naslov uvodi temu entropije, a slično se može tvrditi i za priču *Under the Rose*, jer je riječ o prijevodu latinskog izraza *sub rosa*, odnosno *ispod ruže*, kojim se označava nešto učinjeno u tajnosti, a ujedno se nagoviješta tema špijunaže) ili će pak u naslovu biti sadržano mjesto radnje (roman *Vineland* u naslovu nosi ime fiktivnog kalifornijskog gradića, ali i vikinškog naziva za istočnu obalu Amerike) ili ime glavnog lika, odnosno likova, kao u naslovu romana *Mason & Dixon*. U slučaju nekih drugih Pynchonovih djela situacija je nešto složenija zato što je odnos između naslova i sadržaja moguće čitati na više načina. Čitatelj koji počinje čitati prvi Pynchonov roman, *V.*, mogao bi na temelju sadržaja pretpostaviti kako se roman pridržava konvencije prema kojoj djelo nosi ime glavnog lika. No, premda je tajanstveni lik V. zasigurno od središnje važnosti za radnju, ipak su glavni likovi romana Benny Profane i Herbert Stencil. Čak i ako odlučimo ustrajati u tvrdnji da je V. zapravo važnija od Bennyja i Stencila jer je velik dio radnje usmjeren na potragu za njezinim indentitetom, ironično je da je u tom slučaju nemoguće reći čije ime roman zapravo nosi. Naime, V. nije jedan lik, već niz *inkarnacija*, likova ili pojava, što znači da je ona možda istovremeno Veronica Manganese, Victoria Wren i Vera Meroving, a moguće je da postoji i veza između V. i mitskog mjesta Vheissu te štakorice Veronice, ali i Hedwige Volgesang, Venere, Venezuele, Violet, Vallette, kraljice Viktorije itd. Čitatelj koji pretpostavi da će naslov romana sadržavati ključ za njegovo čitanje ili će na neki način nagovijestiti njegovu temu, mjesto radnje ili karakteristike likova, iznenadit će se kada sazna kako roman nosi ime lika čiji je konačni identitet nemoguće utvrditi. S druge strane, shvati li čitatelj naslov kao zagonetku koju će čitanjem riješiti (odnosno kao prvo slovo riječi koju

će otkriti čitajući roman), i tada će njegovo očekivanje biti iznevjereno, jer roman ne nudi jednoznačni odgovor na pitanje *Tko je V?* Pritom naslov romana sadrži premalo značenja (jer čitatelja potiče da postavlja pitanja, ali mu ne nudi odgovore, već samo zagonetku koju ne može riješiti), ali, paradoksalno, i previše značenja jer se čitanjem umnažaju potencijalna značenja slova V iz naslova. Premda je naslov romana V. svakako u određenom odnosu prema njegovu sadržaju, taj odnos nije jednostavan, već ga je moguće čitati kao odnos između dva teksta (teksta romana i naslova kao teksta), a čitateljev posao interpretiranja time je udvostručen. Parodija imenovanja tako se proteže i na sam naslov djela, koji komplicira čitanje umjesto da ga olakšava te i sam, kao što tvrdi Jacqueline Smetak, postaje jedan od Pynchonovih označitelja koji mogu imati «mnogobrojna, ponekad međusobno oprečna značenja na semantičkoj, ali i strukturalnoj razini»⁶⁴, pri čemu središnja tema teksta zapravo postaje postupak čitanja i interpretiranja.

2.4. Humor kao rizom

Kao što je primjetno već i iz ovog pregleda osnovnih obilježja Pynchonove upotrebe humora, njegova prisutnost na svim razinama teksta predstavlja konstantu od početka autorova djelovanja. Osim toga, osnovni postupci kojima se postiže komičnost nisu se mnogo izmijenili od prvih Pynchonovih kolumni, pa se stoga između pojedinih tekstova mogu prepoznati mnogobrojne sličnosti. Čitatelj upoznat s Pynchonovim djelima zato može očekivati uporabu određenih postupaka te će, kao što smo već pokazali, unaprijed tragati za komičnim imenima, akronimima, *slapstick* humorom, parodijom, ironijom i drugim oblicima humora. No, premda takav čitatelj može pretpostaviti na koji će se način humor ostvariti u tekstu koji po prvi put čita, on ipak ne može predvidjeti u kojem će se dijelu teksta određeni komični element pojaviti. Pynchonov je tekst stoga kontradiktoran, istovremeno predvidljiv (barem kada je riječ o osnovnom repertoaru postupaka), ali i nepredvidljiv (jer će možda baš u pojedinom postupku iz repertoara doći do neke izmjene, pa će se, primjerice, neki plošni lik komična imena pokazati kao psihološki najrazrađeniji). Iz toga proizlazi da je i sam humor Pynchonova teksta također ambivalentan, jer on u istom trenutku predstavlja neki oblik stabilnosti (s obzirom da je, u tekstovima kaotične fabule sa stotinama likova, on jedan od rijetkih elemenata koje čitatelj može donekle predvidjeti), ali i ključni čimbenik

⁶⁴ Jacqueline Smetak, «Thomas Pynchon's *Morality and Mercy in Vienna*: Major Themes in an Early Work», *Iowa Journal of Literary Studies* 4 (1983), str. 65-66.

destabilizacije teksta (odnosno njegova čitanja i interpretiranja), čemu doprinosi činjenica da se humorom tekst često okreće samome sebi te se pritom ismijavaju postupci kojima se ostvaruje humor, a takva autoreferencijalna mjesta dodatno dokidaju predvidljivost teksta (primjerice slojevitim parodijama parodija).

Cijeli je tekst premrežen različitim postupcima humora, no on pritom ne predstavlja neki jasno strukturirani hijerarhijski sistem u kojem bi se neki oblik moglo nazvati trivijalnim, a neki drugi dominantnim, već se oni neprestano i ravnopravno smjenjuju te međusobno povezuju i nadovezuju na način koji podsjeća na sustav koji Gilles Deleuze i Félix Guattari nazivaju rizomom. Rizom je određen načelima spajanja i heterogenosti, što znači da se «bilo koja točka rizoma može [...] i treba, spojiti s bilo kojom drugom. To je vrlo drukčije nego kod stabla ili korijena što fiksiraju točku, utvrđuju neki red.»⁶⁵ Rizom je oprečan stablu, odnosno sustavu s jasno određenim korijenom i razgranatom strukturom temeljenom na binarnim odnosima. Dok stablo ima početak i kraj, rizom se širi u više smjerova odjednom, ne završava se jer nema ni početak, pa se njegovi ogranci neprestano i nepredvidljivo isprepliću, kako jedni s drugima, tako i s ograncima drugih rizoma. Rizom stoga odlikuje i načelo mnogostrukosti, zbog čega rizom nije moguće svesti na neko jedinstvo: «[J]edino kad se prema mnogostrukom doista odnosi kao prema supstantivnom [...] ono prestaje biti u bilo kakvu odnosu prema Jednom kao subjektu ili objektu [...] Mnogostrukosti su rizomatske, i prokazuju arborescentne pseudomnogostrukosti» (14). Rizomom ne dominiraju pravila jedinstva, već se on može slobodno mijenjati kako bi u sebe uključio i druge mnogostrukosti. Svaki je Pynchonov tekst zato moguće čitati kao rizom koji u sebi ujedno sadrži i druge autorove tekstove, također rizome, a dodirna mjesta između pojedinih rizoma ponekad se uspostavljaju upravo pomoću humora, odnosno ponavljanjem sličnih postupaka koji se, manje ili više izravno, referiraju jedni na druge. Naravno, čitatelj je uključen u ostvarenje tih rizomatskih veza, pa tako uspostavljanje poveznica između elemenata kao što je, primjerice, pojavljivanje komičnog lika Piga Bodinea (koji se u raznim inkarnacijama spominje u više Pynchonovih djela u različitim povijesnim razdobljima) jednim dijelom počiva na čitateljevu prepoznavanju komične *slučajnosti* njegovih čestih pojavljivanja. Na taj način i sam čitatelj postaje dio Pynchonove mreže rizoma te se njihovo međusobno povezivanje ostvaruje preko čitateljeva znanja i iskustva (odnosno pročitanih tekstova, kako Pynchonovih, tako i svih ostalih, s obzirom da i oni postaju dio

⁶⁵ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, prev. Marko Gregorić (Zagreb: Sandorf & Mizantrop, 2013), str. 13.

rizomatske mreže komičnim intertekstualnim vezama), premda čitatelj (baš kao ni autor) pritom ne postaje ono dominantno Jedno o kojem govore Deleuze i Guattari, već samo sudjeluje u nastajanju mnogostrukosti, o čemu svjedoči i činjenica da i sam čitatelj može postati predmet humora teksta ukoliko pogrešno protumači određenu parodiju, igru riječi ili aluziju, odnosno ukoliko mu ona promakne te stoga ne prepozna kako je neki dio teksta pisan u komičkom modusu.

Vratimo li se osnovnim značajkama rizoma, u Pynchonovu humoru prepoznat ćemo i načelo raskida, načelo koje govori o tome da je rizom «moguće slomiti, razbiti na bilo kojem mjestu, ali on će uvijek nastaviti dalje slijedeći neku od svojih linija ili neke druge linije.» Drugim riječima, premda sadrži «linije segmentiranosti prema kojima biva stratificiran, teritorijaliziran, organiziran, označen, određen itd.», rizom se odupire rezovima koji «odjeljuju strukture ili presijecaju pojedinu strukturu» linijama deteritorijalizacije «duž kojih neprestano izmiče.» Pynchonovi tekstovi također sadrže spomenute linije segmentiranosti, pa se tako, primjerice, u svim autorovim romanima na trenutke čini kao da će radnja pratiti linearan slijed događaja ili kao da će neki lik postati dominantan protagonist s razrađenom psihološkom karakterizacijom prema tradicionalnom, mimetičkom modelu. Pynchonovi tekstovi redovito uspostavljaju takve linije organizacije, no istovremeno ih se destabilizira određenim linijama bijega, kako ih Deleuze i Guattari nazivaju, a takve se linije «neprestano nanovo vezuju jedne za druge» (16). Zato će se prividno linearna radnja prekidati desecima naizgled nepovezanih komičnih anegdota, koje će se pak u procesu reteritorijalizacije nešto kasnije ipak povezati u neku ponovo prividno linearnu radnju, ali samo kako bi se ona na nekom sljedećem mjestu u tekstu iznova deteritorijalizirala iznenadnim prekidima. Dakako, takva destabilizacija događa se i na razini već spomenute karakterizacije likova, pa stoga Pynchonov tekst, ističe Justin St. Clair, često «odbija predstaviti psihološki složene likove prema tradiciji realizma»⁶⁶ te umjesto jednog protagonista nudi *dekagoniste*,⁶⁷ odnosno desetke drugih, nerijetko komičnih, likova koji se povremeno ističu kao dominantna perspektiva romana, ali samo kako bi ih zamijenila perspektiva nekog drugog lika (nerijetko nekog prvotno sporednog lika, čija je komična anegdota spomenuta tek usput, kao destabilizacija neke druge pripovjedne linije). Dakako, humorom će se otvoriti i druge linije bijega

⁶⁶ Justin St. Clair, «Binocular Disparity and Pynchon's Panoramic Paradigm», *Pynchon's Against the Day: A Corrupted Pilgrim's Guide*, ur. Jeffrey Severs i Christopher Leise (Newark: University of Delaware Press, 2011), str. 69.

⁶⁷ Usp. Krzysztof Piekarski, Martin Kevorkian i Elisabeth McKetta, «Mapping, the Unmappable, and Pynchon's Antitragic Vision», *Pynchon's Against the Day: A Corrupted Pilgrim's Guide*, str. 57.

osim onih vezanih uz pripovjedne linije i karakterizaciju, pa ćemo isto prepoznati u ranije spomenutoj *akronimaciji*, parodijskim imenima, menipejskim mezalijansama duhovitog i tragičnog, pjesmama, jezičnim poigravanjima i drugim komičnim elementima, jer oni djeluju upravo kao međusobno povezani i nepredvidljivi ogranci rizoma. Međutim, u Pynchonovim tekstovima nikad ne dolazi do neke konačne deteritorijalizacije, već se linije bijega također prekidaju, organizacija se iznova uspostavlja, te se na nekom drugom mjestu u tekstu humorom uspostavljaju nove linije bijega, koje se zatim vežu s onima prethodno prekinutima, pa zbog toga «nikad nije moguće utvrditi dualizam ili dihotomiju [...] Moguće je proizvesti raskid, ocrtati liniju bijega, no uvijek postoji opasnost da se na njoj i dalje nađu organizacije što iznova stratificiraju cjelinu».⁶⁸

Možda upravo iz tog odnosa neprestane deteritorijalizacije i reteritorijalizacije te spajanja linija bijega proizlazi načelo kartografije i dekalkomanije rizoma: «[R]izom nije podvrgljiv nikakvom strukturnom ili generativnom modelu. Njemu je strana svaka ideja genetičke osi ili dubinske strukture.» Rizom ne posjeduje neko središnje jedinstvo niti dubinsku strukturu jer su to osobine precрта, dok rizom djeluje poput karte: «Karta je otvorena, spojiva u svim svojim dimenzijama, razgrađiva, preusmjeriva, podložna neprestanim preinakama» (19). Pynchonovi tekstovi također djeluju kao otvorene karte s mnogostrukim ulazima i nemoguće ih je svesti na neku «genetičku os ili nadkodirajuću strukturu» (20), čemu jednim dijelom doprinosi i humor. Raznolikim i slojevitim parodijama te parodijama parodija dokida se mogućnost prepoznavanja ili uspostave neke središnje osi (pripovjedne linije, protagonista, glavne teme ili motiva koji bi djelovali kao ključ u potrazi za značenjem teksta), a s obzirom da se slični komični postupci ponavljaju u svim Pynchonovim tekstovima, može se prepoznati mjesta na kojima se jedan tekst humorom referira na neki drugi (primjerice, pojavljivanje komičnih likova Miše i Griše u devetnaestom stoljeću u romanu *Against the Day* te u dvadeset i prvom stoljeću u romanu *Bleeding Edge*), pa stoga djeluje i kao karta koja se rizomatskim ograncima spaja i s drugim tekstovima u cjelokupnom rizomu Pynchonova stvaralaštva. To nije karta koja usmjerava čitateljevo čitanje, već karta koju se čitanjem «valja proizvesti, konstruirati», ali ujedno i karta koja je zbog komičnih postupaka nesvodiva na neki središnji znak, smjer ili način čitanja, pa se zato «uvijek može razgraditi, povezati, obrnuti, preinačiti, koja ima višestruke ulaze i izlaze i vlastite linije bijega», a s obzirom da je nalik na plato, ona je «uvijek u sredini, ne na početku niti na kraju» (30).

⁶⁸ Deleuze i Guattari, *Kapitalizam i shizofrenija 2*, str. 16.

Osim što su Pynchonovi tekstovi kao rizomi uvijek *u sredini*, bez nekog određenog početka i kraja, i humor Pynchonovih tekstova djeluje na jednak način, pa je i on nerijetko umetnut između drugih dijelova teksta, a pritom prati rizomatsko načelo udruživanja jer, neovisno o tome koliko su udaljeni i s koliko se pokušaja reteritorijalizacije prekidali, različiti komični postupci neprestano se ponavljaju, spajaju i referiraju jedni na druge. Sjetimo se samo u Pynchonovim djelima često ponavljano izraza *sez* (preveli bismo ga kao *veli*, a nije nevažno, dakako, da se radi upravo o glagolu koji označava radnju govora), a koji se, neovisno o povijesnom trenutku u koji je smještena radnja određenog teksta, ponavlja kao autoreferencijalni postupak koji privlači pozornost na sebe i na komičnu učestalost vlastitoga pojavljivanja, pa ga kao karakterističan element Pynchonova stila, ali i kao rizomatski ogranak spojen sa svim ostalim Pynchonovim tekstovima, pronalazimo čak i na kraju autorova predgovora zbirci priča *Slow Learner* (1984): «No, kao što svi znamo, *rock 'n' roll* nikad neće umrijeti, a ni učenje, kao što Henry Adams uvijek veli, nikad ne prestaje.» (SL 23) Elementi humora kao što je izraz *sez* ne nameću se tekstu kao ranije spomenuta dominantna struktura ili os, već predstavljaju niz međusobno povezanih signala koji su uvijek između nečega drugoga te smijehom prekidaju određeni dijalog, prizor, opis, iskaz, itd., a zatim nestaju samo kako bi se pojavili negdje drugdje u tekstu ili autorovom opusu. Riječi *sez* tako bismo mogli pridružiti i druge rizomatske ogranke poput onomatopejskih izraza, aliteraciju, kolokvijalne izraze, oponašanje naglasaka (često stereotipnog njemačkog naglasaka pri izgovoru engleskih riječi), a tom bismo popisu mogli dodati i niz likova koji se pojavljuju u radnji tekstova na različitim mjestima, često udaljenima stotinama stranicama, te pritom služe kao nepredvidljiv izvor šala, viceva, verbalnih igara ili drugih oblika humora oprečnih hijerarhijama i kontroli (primjerice, u čitanju romana *Mason & Dixon* tu ćemo značajku prepoznati u liku crnog roba Gershoma, čije židovsko podrijetlo, pogotovo u kombinaciji s njegovim imenom, čitatelja upućuje na Gershoma Sholema, poznatog po istraživanju kabale, vrlo čestog motiva u Pynchonovim tekstovima). Ipak, od svih izraza rizomatska se priroda Pynchonova humora možda najbolje ogleda u izrazu kojim likovi često započinju svoje rečenice kada paranoidno razmišljaju o različitim implikacijama situacije u kojoj se nalaze: «I-i...» [«A-and... »]. Tim se veznikom najčešće uvodi još jedna interpretacija ili opaska, no umnožavanje načina čitanja i tumačenja samo dodatno širi rizomatsku mrežu mogućih značenja problema s kojima se likovi (i čitatelj) susreću, pa dodatno nizanje interpretacija ne vodi potpunom razumijevanju njihove situacije, već pogoršanju paranoje, a pritom i čitateljeve paranoje zbog neprestanog odgađanja pronalaska značenja. Stoga izraz «I-i... » možda najbolje predstavlja jednu

od važnih osobina rizoma: «Stablo nameće glagol „biti“, no tkivo rizoma je sprezanje 'i... i... i...' To sprezanje ima dovoljno snage da uzdrma i iskorijeni glagol biti. Kamo idete? Odakle dolazite? Kamo želite doći? To su posve izlišna pitanja.» Nasuprot tome, rizomatsko kretanje znači «krenuti iz sredine, kroz sredinu, ulaziti i izlaziti, ne počinjati ni završavati.» U čitanjima Pynchonovih romana koja slijede susretat ćemo se sa svim navedenim osobinama rizomatskog humora, no možda će najistaknutija biti baš ta pozicija humora «u sredini, između stvari, međubiti, *intermezzo*»,⁶⁹ odnosno značajka teksta kojom se povezuje njegove različite, pa i oprečne, dijelove u menipejske meزالijanse načelom rizomatskog udruživanja, uslijed čega Pynchonov tekst sadrži niz neodredivih mjesta koja proizvode dvosmislenosti (ozbiljni i komički modus, parodije i parodije parodija) te tako destabiliziraju ne samo tekst, već i svaki čitateljev pokušaj čitanja.

⁶⁹ Deleuze i Guattari, *Kapitalizam i shizofrenija 2*, str. 34.

3. AGAINST THE DAY

U eseju «Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon» Edward Mendelson Thomasa Pynchona svrstava među takozvane «enciklopedijske autore» poput Shakespearea ili Puškina, čija djela «zauzimaju posebno povijesno mjesto u njihovim kulturama» i predstavljaju «širok društveni i jezični raspon njihova naroda» jer koriste sve «književne stilove i konvencije poznate njihovim sunarodnjacima te [...] određuju ideološke perspektive iz kojih ta kultura oblikuje i tumači vlastito znanje».⁷⁰ Za razliku od epova, čija se radnja odvija u davnoj prošlosti, enciklopedijske pripovijesti smještene su bliže sadašnjosti, zbog čega mogu «održavati mimetički ili satirički odnos prema svijetu svojih čitatelja, istovremeno dopuštajući svojim likovima da precizno predviđaju događaje između trenutka u kojem se odvija radnja i onog u kojem nastaje tekst» (1269). Iako se radi o djelima u kojima je zapisana povijest vezana uz društvene, jezične, kulturne, političke, ekonomske i druge promjene u suvremenom društvu, njih je istovremeno moguće čitati i kao komentar o utjecaju odnosa prošlosti i sadašnjosti na svaki čin zapisivanja povijesti, ali i kao propitivanje ideoloških aspekata takvih postupaka. Sagledamo li Pynchonov roman *Against the Day* iz perspektive koju opisuje Mendelson, primijetiti ćemo da se njime obuhvaća iznenađujuće širok raspon znanja i vjerovanja, kako onih koje potječu iz književnosti i književne tradicije, tako i onih vezanih uz popularnu kulturu, film, usmenu predaju, fiziku, kemiju, matematiku, povijest i mnoštvo drugih područja. S obzirom da je pritom riječ o tekstu u kojem dolazi do miješanja različitih žanrova i vrsta, realističkog i fantastičkog, činjenice i fikcije, pri čemu važnu ulogu igra humor, razvidno je kako se *Against the Day* može čitati upravo kao menipsku satiru čiji likovi provjeravaju određene ideje, stavove ili istine. Vidjet ćemo kako Pynchonovu «enciklopedijsku» satiru možemo razumjeti kao autoreferencijalni osvrt na vlastito nastajanje, ali i kao osvrt na problem književnog oblikovanja «iluzornog svijeta koji je prepoznatljivo kauzalan, apsolutan i suvisao, svijet u kojem čovjek može biti objektivan i siguran, a pripovijedanje vjerodostojno», pritom uvijek nailazeći na nemogućnost konačnog tumačenja svijeta, koji je zapravo «relativan i bez kontinuiteta, a njegovi stvorovi, kao i njegove pripovijesti, neizbježno subjektivni i nesigurni».⁷¹

⁷⁰ Edward Mendelson, «Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon», *MLN*, 91 (1976) 6, str. 1268-1269.

⁷¹ Susan Strehle, «Actualism: Pynchon's Debt to Nabokov», *Contemporary Literature*, 24 (1983) 1, str. 44.

S obzirom da je jedna od središnjih tema Pynchonova romana *Against the Day* problem reprezentacije povijesti, pri čemu je taj tekst istovremeno metafikcijski i povijesni, mogli bismo ustvrditi kako je riječ o vrsti teksta koji će Linda Hutcheon nazvati historiografskom metafikcijom.⁷² Riječ je o tekstovima koji se dijelom temelje na provjerljivim povijesnim činjenicama, a dijelom na metafikcijskim postupcima kojima se propituje odnos fikcije i stvarnosti kao konstrukta. Ti su tekstovi naglašeno autoreferencijalni te istražuju mehanizme vlastitog nastajanja, odnosno konvencije pisanja. Takav tekst čitatelja podsjeća da čita fikciju, komentira vlastite postupke te isticanjem svijesti o konstruiranju teksta razbija iluziju stvarnosti. Patricia Waugh zato metafikciju definira kao «fikciju koja samosvjesno i sustavno privlači pozornost na svoj status artefakta kako bi postavila pitanja o odnosu fikcije i stvarnosti».⁷³ Osim toga, ogoljujući mehanizme nastanka fikcije, ti nam tekstovi pokazuju postupke koji se koriste i u konstrukciji stvarnosti kao teksta, pri čemu fikcija svjesna vlastite artificijelnosti proučava «odnos između proizvoljnog jezičnog sustava i svijeta na koji se odnosi [...] odnos između svijeta fikcije i svijeta *izvan* fikcije» (3). Waugh ističe kako autoreferencijalni tekstovi ilustriraju kako je «povijest i sama mnoštvo 'alternativnih svjetova'» (104), koji su jednako fiktivni kao i svjetovi romana, a kako bi to postigli često miješaju stvarne osobe i događaje iz povijesti s fiktivnim likovima i događajima teksta. Unošenjem elemenata iz stvarnosti u fikciju, tvrdi Waugh, te se elemente rekontekstualizira, što govori o tome da je povijest također fiktivna, odnosno niz alternativnih svjetova. Hutcheon ističe kako je ono što naziva historiografskom metafikcijom posebno podvojen tip teksta jer u sebe upisuje i povijesne i književne intertekstove.⁷⁴ Drugim riječima, Hutcheon pokazuje kako reprezentacijom određenih povijesnih sadržaja historiografska metafikcija nepoznato čini poznatim pomoću čitatelju poznatih pripovjednih struktura, no njezina autoreferencijalnost zapravo dokida osjećaj upoznatosti s poviješću. Sudarom elemenata stvarnosti i fikcije te autoreferencijalnim upućivanjima na podvojenost teksta između reprezentacije istine i problematike njezinog spoznavanja osporava se ideja o tekstu kao objektivnom uvidu u povijest svijeta. Na taj se način dovodi u pitanje vjerodostojnost teksta, ali i vjerodostojnost svake prividno objektivne reprezentacije povijesti jer nam je povijest (baš kao i zamišljeni svjetovi iz

⁷² Usp. Linda Hutcheon, «Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History», *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, ur. Patrick O'Donnell, Robert Con Davis (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.), str. 3.

⁷³ Patricia Waugh, *Metafiction* (London: Routledge, 1984), str. 2.

⁷⁴ Usp. Hutcheon, «Historiographic Metafiction», str. 10.

književnosti) dostupna jedino putem tragova, odnosno tekstova. Riječ je o djelima koja se, ilustrirajući složeni odnos fikcije i faktografije kao dio svake nove konstrukcije prošlosti, koriste «povijesnim diskurzom bez napuštanja autonomnosti fikcije» (4) te na nov način prikazuju povijest «čije se granice u tekstu stapaju s granicama fikcije».⁷⁵ U takvom se tekstu gradi iluzija povijesnog teksta na temelju povijesnih činjenica, ali istovremeno potiče čitatelja na propitivanje tog postupka.

Kako bi se uspostavio takav odnos čitatelja prema tekstu, historiografska se metafikcija nerijetko temelji na parodiji, što ćemo prepoznati i u romanu *Against the Day*. No, Pynchonov tekst istovremeno ide i korak dalje te umnažajući slojeve parodije propituje ne samo postupak interpretiranja povijesti, već i samo pisanje historiografske metafikcije. Kao što ćemo pokazati, Pynchonov se tekst okreće prema vlastitim strategijama, a napose strategijama karakterističnima za historiografsku metafikciju, te pritom komentira svoju metafiksijsku prirodu, iz čega proizlazi da Pynchonov roman postaje *meta-metafikcija*, odnosno metafikcija koja postavlja pitanja o sebi kao metafikciji. Drugim riječima, taj Pynchonov roman zapravo ne možemo nazvati tipičnom historiografskom metafikcijom, već romanom o historiografskoj metafikciji, tj. tekstom u kojem forma postaje temom. U ovom ćemo poglavlju stoga proučiti kako se u romanu *Against the Day* humorom ističe problem prikazivanja povijesne zbilje u fikciji, ali i kako se paradijom ogoljavaju i propituju temeljni postupci metafikcije. Kao što ćemo vidjeti, riječ je o tekstu kojim se, s jedne strane, ističe «tekstualnost našeg znanja o povijesti»⁷⁶ tako što se autoreferencijalnim signalima naglašava čin pisanja, a parodijskim vezama s drugim tekstovima ostvaruje njegovo postojanje u intertekstualnoj mreži koja podriva ideju o jedinstvenom izvoru i jednostavnoj uzročno-posljedičnoj vezi.⁷⁷ Intertekstualnost i parodija dovest će do onoga što Hutcheon naziva *diskurzivna pluralnost*, odnosno decentralizacije povijesne pripovijesti, zbog čega će Pynchonov roman pozornost usmjeriti na različite margine ili rubna područja, ali će iste te postupke istovremeno i parodirati. Kao što ističe Hutcheon, Pynchonovi su tekstovi intertekstualno i diskurzivno prenatrpani, čime istovremeno parodiraju, ali i oponašaju tendenciju svih diskurza da stvaraju sustave i strukture poput službene povijesti (usp. 17). S jedne strane, roman *Against the Day* primjer je paradoksalnog teksta koji menipejskim humorom istražuje proces «nametanja značenja prošlosti

⁷⁵ Steven Weisenburger: «The End of History? Thomas Pynchon and the Uses of the Past», *Twentieth Century Literature*, 25 (1979) 1, str. 64.

⁷⁶ Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (London: Routledge, 1988), str. 8.

⁷⁷ Usp. Hutcheon, «Historiographic Metafiction», str. 12.

putem pripovijedanja»⁷⁸ i održava «intertekstualni odjek kojim se potvrđuje [njegova] veza s prošlošću» (5), ali i roman koji postavlja pitanja o konvencijama takvog teksta, pa stoga svojom slojevitom parodijom i autoreferencijalnošću postaje metafikcijsko proučavanje samih postavki metafikcije.

3.1. Parodija i meta-metafikcija

Pynchonov roman započinje naredbom «Ujednostručite užad!» (AD 3), koju izvikuje netko od članova posade hidrogenske nebeske lađe *Smetnja*, na kojoj plovi Družba slučaja, skupina mladih avanturista. Nazivom Družbe slučaja (u originalu *Chums of Chance*) u tekst se uvodi motiv slučajnosti (s obzirom da riječ *chance*, odnosno *slučaj*, nagoviješta i teme nasumičnosti, anarhizma i kaosa, koji će biti istaknuti u radnji romana), a kao što je već u uvodnom poglavlju rada spomenuto, roman obiluje prizorima (napose prizorima susreta) za koje pripovjedač tvrdi kako su sasvim slučajni. No, učestalost i predvidljivost slučajnih događaja dovodi do nastanka komičnog učinka, a čitatelj upoznat s ostalim Pynchonovim djelima primijetit će i *slučajnost* vezanu za već spomenutu prvu rečenicu romana. Naime, riječ je o rečenici koja se pojavljuje na više mjesta u Pynchonovim djelima: u romanima *V.* (11), *The Crying of Lot 49* (20), *Gravity's Rainbow* (489), *Mason & Dixon* (258) i *Inherent Vice* (119). Iako ona u pomorskom žargonu označava početak pripreme za plovidbu (s obzirom da su brodovi vezani parovima užadi, ta naredba znači da se jedno uže u svakom paru odvezuje), možemo je shvatiti i kao metatekstualnu naredbu čitatelju o početku čitanja i razumijevanja teksta. No, kako je jedan od središnjih motiva romana problem svođenja kretanja (a pritom je moguće govoriti i o različitim shvaćanjima *kretanja* povijesti) na jedan smjer, put ili liniju (što likovi romana često smatraju negativnim procesom jer vodi do dokidanja izbora), citiranu naredbu čitat ćemo i kao izazov kojem se sav tekst koji slijedi zapravo odupire. Krzysztof Piekarski, Martin Kevorkian i Elisabeth McKetta slažu se s takvim čitanjem kada tvrde kako se ta prva rečenica može smatrati «organizacijskim imperativom koji zvuči kao prijetnja u romanu koji njeguje snove o anarhizmu»,⁷⁹ a prijetnja vezana uz ograničavanje kretanja zorno je prikazana opisom obora za stoku u Chicagu, pri čemu će Družba slučaja ugledati kako se «neoblikovanu

⁷⁸ Elizabeth Jane Wall Hinds, «Visible Tracks: Historical Method and Thomas Pynchon's 'Vineland'», *College Literature*, 19 (1992) 1, str. 95.

⁷⁹ Piekarski, Kevorkian i McKetta, «Mapping, the Unmappable, and Pynchon's Antitragic Vision», str. 49.

slobodu racionalizira u kretanje u ravnim linijama i pod pravim kutovima te kako se izbor postupno smanjuje, sve do posljednjeg prolaza kroz posljednja vrata što su vodila na klanje» (AD 10).

Već nakon prve rečenice tekst uspostavlja subverzivan odnos prema takvom «determinističkom dijagramu», koji istovremeno sadrži i autoreferencijalni odjek «posljedica izvorne Pynchonove ravne linije, granice Mason-Dixon.»⁸⁰ Naime, umjesto da prati linije, odnosno granice žanra avanturističkog romana, koje bi trebale diktirati kretanje priče o posadi lađe *Smetnja*, pokazat će se da tekst podriva konvencije tog žanra i izbjegava ograničavanje izbora nagoviješteno prvom rečenicom romana. Ta osobina poglavlja koja govore o Družbi slučaja nije ograničena samo na njihovu priču, već se proteže i na cjelokupni roman, s obzirom da tekst postupcima teži nelinearnosti i žanrovskoj neodredivosti. Roman je zato moguće čitati kao kolaž niza žanrova, čije učestalo isprepletanje dovodi i do karnevalesknog smijeha oslobođenog ustaljenih konvencija kojima se tekstovima nalaže jasno određene žanrovske granice. Sudarom žanrova, od kojih su neki obilježeni elementima fantastike, a neki konvencijama povijesnog teksta temeljenog na činjenicama dolazi do nastanka menipejske mezalijanse ili oksimorona, odnosno naglog prijelaza ili promjene (kao što je prijelaz iz *visokog* u *niski* žanr ili stil).

Usredotočimo li se na Družbu slučaja i njihovo prelaženje žanrovskih granica, primijetit ćemo kako se može dobiti dojam da se neki likovi u početku trude zadržati tekstualni *red*, odnosno pokušavaju pratiti konvencije avanturističkog romana. Christopher Leise tvrdi da ponašanjem članova Družbe slučaja vladaju «pristojnost, higijena, vjernost dužnosti i zemlji te nepogrešiva odanost gramatici», što su istovremeno «odlike idealnog dječackog ponašanja iz razdoblja prijelaza stoljeća»⁸¹ te zato Lindsay Noseworth, jedan od časnika, nastoji održati pristojno ponašanje na lađi *Smetnja* u skladu s ponašanjem likova sličnih dječjih romana. No, kada pri početku romana Lindsay opomene Darbyja Sucklinga zbog «neformalnosti u govoru» (AD 4) (zapravo sasvim bezazlenog povika «Čovječe!)), jer, kako tvrdi Lindsay, ono može završiti izgovaranjem kletvi, ali i gorih izraza, njegovo pretjerivanje postaje element parodije avanturističkog žanra. Drugim riječima, nametanje pravila članovima posade pokušaj je održanja konvencija avanturističkog romana i pravila ponašanja kojih se u tom žanru likovi tradicionalno pridržavaju, no zamjetno je kako je parodijski okvir priče oprečan Lindsayjevim pokušajima, premda je bitno primijetiti da je

⁸⁰ Piekarski, Kevorkian i McKetta, «Mapping, the Unmappable, and Pynchon's Antitragic Vision», str. 49.

⁸¹ Christopher Leise, «Introduction: Exceeding the Usual Three Dimensions: Collective Visions of the Unsuspected», *Pynchon's Against the Day: A Corrupted Pilgrim's Guide*, str. 1.

Pynchonov tekst pritom ambivalentan, pa tako poglavlja o Družbi slučaja uvijek do određene mjere održavaju osnovni okvir avanturističkog žanra, ali ga se istovremeno podriva parodijom.

Nemogućnost održavanja kontrole nad tekstem (a stoga simbolički i nad reprezentacijom povijesti) iščitat ćemo i iz primjera *slapstick* humora iz prizora smještenih na palubu lađe. Već će se u prvom poglavlju romana Miles Blundell, jedan od članova Družbe, spotaknuti o košaru za piknik te stvoriti veliku buku i nasmejati Chicka Counterflyja, koji ga potom stane zadirkivati (usp. AD 4). U drugom poglavlju Miles će nenamjerno prouzročiti naglo spuštanje nebeske lađe, nakon čega slijedi poduži prizor komičnih pokušaja posade da zaustavi iznenadni pad, pri čemu likovi razmjenjuju duhovite uvrede, a pripovjedač nastavlja s parodijom jezika žanra (usp. AD 11-12). Spomenuti prizori tjelesnog humora i duhovitog prepiranja nalikuju na prizore iz filmova o Braći Marx ili Laurelu i Hardyju, čime se u tekstu stvara dodatni sloj intertekstualnih veza s vizualnom umjetnošću. U Milesovu imenu prepoznat ćemo i šalu koja ga dodatno veže za tradiciju *slapstick* filmova. Naime, prezime Blundell fonetski je blizu engleskoj riječi *blunder*, što znači griješiti, ponašati se nespretno ili posrtati, a slična nespretnost prati i skupinu u cjelini, pa zato u nekoliko situacija Družba slučaja postaje izvor nezgoda, kao što je slučaj s rušenjem tornja u Italiji (usp. AD 256). Dakako, s obzirom da je roman smješten na prijelaz iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće, navedene aluzije na filmove iz 1920-ih, 30-ih i 40-ih godina primjer su anakronizma koji ovisi o vremenu u kojem se roman čita. Tekst na taj način upozorava na vlastitu artificijelnost te ujedno podsjeća čitatelja na postupak čitanja iz perspektive koja mu omogućava da primijeti komične anakronizme. Humor ćemo prepoznati i u oblikovanju imena drugih likova, pri čemu on također ima autoreferencijalnu funkciju jer izigrava i parodira žanrovske postavke avanturističkog romana, što je moguće iščitati i iz imena kapetana Randolpha St. Cosma. Naime, u nekim se dijelovima Italije u osamnaestom stoljeću bog Prijap slavio pod imenom svetog Kuzme (ili Kozme), a uzmemo li u obzir i moguće skriveno značenje u imenu Randolph (eng. *randy* – pohotan), postaje jasno kako kapetanovo ime svojim erotskim konotacijama također potencijalno iskače iz okvira žanra izvorno namijenjenog djeci. Iz toga je vidljivo kako se Lindsayjevi pokušaji održavanja kontrole podrivaju i na tekstualnoj, a ne samo fabularnoj razini, što prepoznavamo i u ironičnom nazivu same lađe *Smetnja* (u originalu *Inconvenience*, što bi se moglo prevesti i kao *Neugoda*, *Nezgodnost*, *Neugodnost* ili *Neprilika*).

Zadržimo li se nakratko na tekstualnoj razini, uočit ćemo kako se roman i svojim pripovjedačem odupire granicama žanra te tako doprinosi nastajanju parodijskog menipejskog

smijeha. Naime, iako pripovjedačev odabir jezika i struktura njegovih rečenica naoko odgovaraju pravilima žanra iz devetnaestog stoljeća, hipertrofija neobičnih ili arhaičnih izraza te zavisnih rečenica zapravo ima sasvim suprotan učinak:

Miles, sa svojim neznatnim darom za koordinaciju, i Chick, jednako manjkav na području okretности, zauzeli su svoje položaje za upravljačkim pločama uređaja, a za to se vrijeme Darby Suckling uzverao po vrzama i priponama golemog elipsoidnog balona o koji je bila obješena gondola, domogao se vrha, gdje je strujanje zraka bilo neprekinuto, s Robinsonova anemometra očitao točna mjerenja vjetrova, koja su služila kao pokazatelj brzine kojom se kretao brod, zapisao ih, poruku umetnuo u tenisku lopticu, te je užetom spustio na komandni most. Prisjetimo se da je taj način slanja informacija posada usvojila tijekom kratkog, ali neriješenog boravka “s južne strane granice”, gdje su se s njime susreli među pripadnicima nižih klasa, koji svoje živote trate kladeći se na ishode partija *pelote*. (Zbog čitatelja koji se prvi put susreću s našom družinom mladih pustolova nužno je naglasiti da – izuzevši možda Chicka Counterflyja, kojeg još ne poznajemo dovoljno dobro – nitko od njih ne bi bio kročio u moralno otrovan ambijent *frontóna*, kako se ta stjecišta tamo nazivaju, da to nije bilo nužno za prikupljanje obavještajnih podataka koje je, prema ugovoru, Družina trebala izručiti Ministarstvu unutarnjih poslova predsjednika Porfiria Díaza. O pojedinostima njihova podviga možete čitati u *Družina slučaja u starom Meksiku*.) (AD 7)

Složena i teško prohodna prva rečenica citiranog ulomka karakteristična je za Pynchonov stil, no usporedimo li je s konvencijama žanra kojem poglavlje prividno pripada, te od kojeg se očekuje određena jednostavnost izraza, primijetiti ćemo da ona postaje ključan element njegove parodije. Važno je ujedno primijetiti i citirano pripovjedačevo obraćanje čitatelju te komentiranje likova i drugih apokrifnih romana iz ciklusa o Družbi slučaja, čime se također postiže autoreferencijalnost koja iznevjerava čitateljeva očekivanja. Ona je vidljiva i iz Lindsayjevih komentara kojima se tematizira granični položaj Družbe slučaja između stvarnosti i fikcije:

«Ne pomišljaj,» upozorio ga je Lindsay, «da si dolaskom na *Smetnju* pobjegao u neko područje protučinjeničnog. Ovdje gore možda nema močvara sa stablima mangrova ili zakona linča, no mi ipak moramo živjeti unutar ograničenja danoga svijeta, među kojima

se ističe činjenica da s porastom visine dolazi do pada temperature. S vremenom bi se tvoja osjetljivost na tu promjenu trebala ublažiti, a u međuvremenu» – dodajući mu crni kišni ogrtač od kože japanskih koza koji je na leđima nosio jarko žuti znak VLASNIŠTVO D.S. – «smatraj ovo odjevnim predmetom koji će ti poslužiti tijekom prijelaznog razdoblja, dok se ne prilagodiš ovim visinama i, s malo sreće, naučiš poneku lekciju o nepromišljenom boravku na njima.» (AD 9)

Ironično je da se upravo u tom Lindsayjevom upozorenju o bijegu u područje protučinjeničnog skriva autoreferencijalnost pripovjedačevih komentara iz prethodno citiranog odlomka. Naime, u stilu i rečeničnim konstrukcijama kojima se koriste pripovjedač i Lindsay prepoznat ćemo određene sličnosti, a znakovito je i kako sadržaj njihovih iskaza skreće čitateljevu pozornost na problematičan liminalni identitet Družbe slučaja, koji se istovremeno parodira neprestanim umnažanjem slojeva fikcije. Članovi Družbe slučaja likovi su Pynchonova romana, no oni su ujedno i likovi romana o Družbi slučaja koje čitaju ostali likovi Pynchonova romana. Oni su stoga likovi na različitim razinama Pynchonova teksta, dok sami sebe ponekad smatraju stvarnim ljudima, a ponekad im se čini kako je granica između fikcije i stvarnosti postala nejasna, što će u tekstu kulminirati njihovom iznenadnom krizom identiteta (o čemu će nešto kasnije biti više riječi). Važno je primijetiti kako se humor višestruke parodije ostvaruje putem čitateljeva iskustva, odnosno kroz njegovo primjećivanje isprepletene i nerijetko nejasne mreže odnosa stvarnosti i fikcije, a zanimljivo je i kako se samo parodiranje žanra avanturističkog romana naposljetku također parodira. I u tom je postupku ključan čitatelj, jer upravo će on primijetiti kako autorovi komentari upućeni čitatelju postepeno nestaju iz teksta, a usporedno s tim Družba slučaja će se osloboditi autoriteta (nekog neodređenog, ali moćnog političkog tijela, što se također može shvatiti kao autoreferencijalni element ukoliko u tom autoritetu prepoznamo samog autora teksta) koji je u prvom dijelu romana određivao njihovo kretanje i djelovanje. Kao što su primijetili Piekarski, Kevorkian i McKetta, postepeni nestanak pripovjedačeva glasa dostići će vrhunac zadnjim prizorom romana, u kojem «dolazi do konačnog pripovjednog i metafizičkog prijeloma kada Družba u potpunosti nestane».⁸² Prije tog nestanka iz romana, neki članovi Družbe prisjetit će se svojih ranijih avantura, ali s obzirom da su napustili svoj prijašnji identitet vječno mladih i

⁸² Piekarski, Kevorkian i McKetta, «Mapping, the Unmappable, and Pynchon's Antitragic Vision», str. 53.

nepromjenjivih likova, oni u tom trenutku više nisu tek parodijski likovi avanturističkog romana, već su prošli kroz transformaciju iz «statične idealizacije» u «dinamičnu fluidnost» (54).

S obzirom da je na taj način do kraja teksta došlo do izmjena u konvencijama Pynchonove parodije žanra, uslijed čega je i čitateljeva pozornost privučena na sam postupak parodiranja, nužno je istaknuti kako se i sama parodija žanra parodira tako što se iznevjerava čitatelja koji je čitanjem Pynchonova romana razvio određena očekivanja na temelju metafikcijskih postupaka parodije avanturističkog žanra iz ranijih dijelova teksta. Prepoznatljivo je to upravo iz gore spomenutog posljednjeg prizora romana, u kojem će Družba slučaja upoznati i zaljubiti se u djevojke koje, kao i oni, putuju zrakom, a nakon što dvije družbe odluče osnovati leteću zajednicu ravnopravnih i međusobno neovisnih avanturista, zračna lađa *Smetnja* počinje se mijenjati i rasti te na njoj čak dolazi i do nastanka naselja, parkova i sirotinjskih četvrti (usp. AD 1084-1085). Takva konstantna transformacija zastupljena je i na formalnoj razini, prijelazom teksta iz prošlog vremena (u kojem je roman pisan sve do zadnjeg prizora) u prezent i futur, ali i višesmjernim aluzijama posljednje rečenice: «Oni lete prema milosti [*grace*]» (AD 1085). Engleska riječ *grace* u romanu se često ponavlja (ističe se kako likovi nastoje postići stanje koje ona predstavlja), no zanimljivo je da se radi o teško prevodivoj riječi, koja pritom određuje nepredvidljivu budućnost Družbe slučaja naglašenu posljednjim ulomkom (u kojem se, znakovito, ponavlja još jedna od mističnih Milesovih vizija). Naime, riječ *grace* može, ovisno o kontekstu, predstavljati milost, milosrđe, sažaljenje, smilovanje, blagost, blagoslov, sreću itd. Parodija avanturističkog žanra stoga se zamjenjuje paradijom parodije ne samo na razini fabule (iznenadnim transformacijama u konvencijama parodije avanturističkog žanra), već do metamorfoze dolazi i na tekstualnoj razini. Premda je roman i prije posljednjeg prizora destabiliziran nejasnim opisima i višesmjernim aluzijama, može se tvrditi kako na tom mjestu ipak dolazi do kulminacije neodredivosti Pynchonova teksta, pa stoga posljednja riječ romana djeluje kao parodija kojom su parodirane sve prethodne parodije romana. Ako je čitatelj pretpostavio kako će se višestruke parodije naposljetku ujediniti u jednu, smislenu i jasno povezanu pripovijest, njegova su očekivanja iznevjerena neodredivim značenjem posljednje riječi, a roman ostaje otvoren kao i budućnost Družbe slučaja.

Dakako, mogli bismo tvrditi kako se u neodredivosti posljednje riječi istovremeno skriva još jedna parodija, i tada određena čitateljevim iskustvom, odnosno znanjem. Naime, čitatelj koji poznaje povijest zna kako je nakon Prvog svjetskog rata (događaja koji se u romanu često nagoviješta i koji čitatelj zato neprestano iščekuje, premda o njemu, ironično, saznaje tek iz vrlo

kratkog opisa smještenog visoko iznad bojišta, na palubu *Smetnje*) uslijedio Drugi svjetski rat, pa stoga budućnost Družbe slučaja nije nepredvidljiva, već je čitatelju poznata, odnosno čitatelj može pretpostaviti (ali ipak ne može sa sigurnošću znati, s obzirom da roman nerijetko iznevjerava pretpostavljeno čitateljevo znanje) čemu će Družba svjedočiti i što će iskusiti u sljedećem ratu. Tome u prilog ide i činjenica da se, unatoč brojnim fantastičnim događajima, roman ipak donekle pridržava povijesne kronologije, pa je moguće pretpostaviti kako milost nije ono što će «razdvojiti nebo» (AD 1085), već će to učiniti, ironično, možda baš njemačka raketa V2, središnji motiv Pynchonova romana *Gravity's Rainbow* (smještenog u vrijeme Drugog svjetskog rata), čiji se zvuk opisuje u poznate dvije rečenice kojima tekst započinje: «Vrisak stiže preko neba. To se već dogodilo, no sada se nema s čim usporediti» (GR 3). Ovisno o tome kako čitamo odnos između posljednje riječi romana *Against the Day* i teksta koji joj je prethodio, te odnos između nje i drugih Pynchonovih djela, kraj romana možemo shvatiti kao nagovještaj iskupljenja ili milosti za kojom tragaju likovi, no naglašena neodredivost njezina značenja otvara nam mogućnost da je shvatimo kao još jednu od parodija romana, a kako je i u tom slučaju parodija ovisna o čitateljevoj ulozi, odnosno njegovu znanju i pretpostavkama, čitateljevo iskustvo postaje mjesto ostvarenja humora na više razina, kako humora parodije žanra, tako i humora parodirane parodije.

Uz parodiju avanturističkog romana, Brian McHale u Pynchonovu tekstu prepoznaje još i parodije *westerna* i špijunskog romana, no napominje da tekst sadrži i parodijsko oponašanje konvencija edvardijanske detektivske fikcije po uzoru na Doyleova Sherlocka Holmesa, znanstvene fantastike po uzoru na H. G. Wellsa, avanturističkog romana smještenog u Afriku te na Arktik i Antarktik, *tvrdog kuhanog* kriminalističkog romana, romana s motivima fakultetskog života te parodije raznih kazališnih žanrova poput operete i melodrame. McHale zato tvrdi kako je Pynchonov roman «golema antologija popularnih žanrova», pri čemu ta antologija parodira konvencije i sadržaje žanrova koji su se razvijali u povijesnim razdobljima u kojima se zbivaju događaji romana». ⁸³ Drugim riječima, žanrovske parodije «usklađene su s kronologijom priče romana», što McHale prepoznaje i u drugim Pynchonovim djelima, primjerice u *Gravity's Rainbow*, romanu smještenom u 1940-e, u kojem pronalazimo različite filmske žanrove (glazbenu komediju, ratni film, romantični film, film strave i užasa, animirani film) iz istog desetljeća (usp. 20-21). McHale će ipak primijetiti kako roman ne parodira s jednakim intenzitetom sve preuzete

⁸³ Brian McHale, «Genre as History: Pynchon's Genre-Poaching», *Pynchon's Against the Day: A Corrupted Pilgrim's Guide*, str. 18-19.

žanrove, već u određenim dijelovima romana parodija izostaje ili se pojavljuje rjeđe. Dok su poglavlja o Družbi slučaja pisana u izuzetno naglašenom parodijskom modusu, s već spomenutim pripovjedačem koji se izravno obraća čitatelju i komentira događaje romana (a kao naglašeni autoreferencijalni signal funkcionirat će i činjenica da su članovi Družbe slučaja za druge likove junaci iz serije romana, zbog čega oni postaju, kao što tvrdi McHale, dvostruko fiktivni), parodija je ipak rjeđe prisutna u poglavljima pisanima u žanru *westerna* i špijunskog romana. U slučaju potonjeg žanra, parodija nije sustavna, već se pojavljuje tek povremeno, a jedna njezina funkcija, tvrdi McHale, jest istaknuti seksualnost (a pogotovo homoseksualnost), koja funkcionira kao potisnuti sadržaj tog žanra. Upravo je zato parodija špijunskog romana usredotočena na lik Cypriana Latewooda, homoseksualca slojevitog i kontradiktornog identiteta, o kojem će kasnije biti nešto više riječi. Premda se i u poglavljima napisanima po uzoru na *western* parodira određene konvencije – što je vidljivo, primjerice, iz drugog revolveraškog sukoba Franka Traversea, koji sprječava dolazak komičnog Ewballa Ousta: «Bog daj, ljudi» - prekine ih veseli glas - «kaj se dela?» (AD 648) – McHale smatra kako u njima prvenstveno dolazi do «demistifikacije i [...] revizionističke transformacije [...] kako bi se premostio jaz između konvencija žanra *westerna* i zamišljenog povijesnog iskustva američkog zapada», što se postiže reinskripcijom određenih «poteškoća, klasnih sukoba, psovki, seksualnosti i neglamurnog nasilja koje se prema konvencijama žanra izostavlja» (22-23).

No, kao što smo u parodiji avanturističkog romana prepoznali meta-metatekstualne elemente, tako i u parodiji žanra *westerna* nalazimo višeslojnu parodiju ostvarenu autoreferencijalnošću teksta. Naime, priča o osveti ubijenog Webba Traversa, koja će poslužiti kao polazište za parodiju *westerna*, parodijski oponaša konvencije tragedija s temom osвете, a Piekarski, Kevorkian i McKetta će uočiti kako se i u *The Crying of Lot 49* pojavio isti motiv u obliku tragedije osвете *The Courier's Tragedy*, čiju izvedbu gleda Oedipa Maas.⁸⁴ U *Against the Day* osveta braće Traverse može se čitati kao parodija Hamletove osвете oca, pri čemu se tekst poigrava motivima Shakespeareove drame, pa se tako protagonist Hamlet u Pynchonovu romanu dijeli na tri brata (Kita, Reefa i Franka) koji pokušavaju osvetiti oca Webba, dok Gertrudu predstavlja kći Lake Traverse, čiji je spolni odnos s dvojicom Webbovih ubojica groteskna parodija Gertrudina odnosa s Klaudijem. Poglavlja o obitelji Traverse tako su ujedno parodija *westerna*, ali i parodija tragedija o osveti kao što je *Hamlet*, no *western* preoblikovan u parodiju tragedije

⁸⁴ Usp. Piekarski, Kevorkian i McKetta, «Mapping, the Unmappable, and Pynchon's Antitragic Vision», str. 60.

naposljetku će se i sam parodirati jer neće ispuniti očekivanja čitatelja o ispunjenju osvete, već će se radnja raspršiti na tri odvojene priče o braći Traverse, a Webbove ubojice neće biti kažnjene prema konvencijama tragedije. Scarsdalea Vibe, koji je naručio Webbovo ubojstvo, ustrijelit će Foley Walker, koji u tekstu funkcionira kao Vibeov dvojnik (s obzirom da mu je Vibe nekoć platio da se umjesto njega bori u Američkom građanskom ratu), pa će se na taj način čitatelja još jednom podsjetiti na dominantnu temu podvojenosti, a time i na motiv *Doppelgängera*, odnosno dvojnika, što je vrlo čest motiv u metafikciji. S druge strane, Deucea Kindreda, koji je izvršio ubojstvo Webba, uhitit će policija zbog niza drugih zločina, nepovezanih s Webbovim ubojstvom, a nije slučajno što će čitatelj o tome saznati neizravno, odnosno putem prepričavanja drugih likova smještenih unutar okvira parodije tvrdo kuhanog krimića usredotočenog na pripovijest o detektivu Lewu Basnightu.

Prilikom čitanja svih parodija Pynchonova teksta, pa tako i one špijunskog romana, važno je primijetiti u uvodu rada istaknutu ambivalentnost parodije u karakterizaciji likova. Naime, s obzirom da je velik broj likova Pynchonovih žanrovskih parodija vrlo plošan, u takvom će tekstu čitatelja iznenaditi činjenica da određeni likovi ipak imaju donekle razrađenu psihološku karakterizaciju. Leise tvrdi kako je psihološka karakterizacija ponekad dio Pynchonovih žanrovskih parodija (pa tako daje primjer složene psihologije Masona i Dixona kao parodije konvencije određenog književnog razdoblja), ali ističe kako psihološka *dubina* ne izostaje ni iz romana *Against the Day*, što će potkrijepiti primjerima karakterizacije Dally Rideout, Webba Traversea i Cypriana Latewooda.⁸⁵ Justin St. Clair također tvrdi kako Pynchon ne odbacuje u potpunosti pitanje karakterizacije, a premda je u *Against the Day* malo likova «s bogatim unutrašnjim životima, postaje jasno kako su brižno izgrađeni kada im se pristupi kao značajki Pynchonove remedijacije panorame.»⁸⁶ St. Clair pokazuje kako Pynchonov tekst sadrži značajke nekoć vrlo popularnog medija panorame (u koju je gledatelj ulazio kroz podzemni prolaz te zatim stajao na platformi i promatrao kružni prostor, čiji su zidovi bili oslikani prizorom određenog značajnog povijesnog događaja), što je dijelom ostvareno uporabom dvojnika ili likova koji se na neki način zrcale (već spomenuti Vibe i Walker, ali i znanstvenici Renfrew i Werfner, profesor Edward Morley i Charles Morgan, Sloat i Deuce, Frank i Reef, Miša i Griša, Nigel i Neville, itd.):

⁸⁵ Usp. Leise, «Introduction», str. 4.

⁸⁶ Clair, «Binocular Disparity and Pynchon's Panoramic Paradigm», str. 73.

Umjesto da ostvaruje dubinu stvaranjem takozvanih zaokruženih likova, kao što je to, primjerice, Henry James činio pomno istražujući fiktivne psihologije pojedinih likova, Pynchon stvara dubinu supostavljajući *plošne* likova u parovima te tako prepušta čitatelju da prepozna nesrazmjer između te dvije slike. (75)

Moguće je stoga zaključiti kako je karakterizacija Pynchonovih likova višestruko autoreferencijalna. S jedne strane, svojom istaknutom plošnom karakterizacijom (ali i svojom brojnošću) likovi Pynchonovih parodija privlače pozornost na sebe kao na konstruirani dio teksta, pa se tako dokida iluzija psihološke dubine. Takvi će likovi iznenaditi čitatelja naviknuta na čitanje teksta s jasno određenim protagonistom, pa će njihova karakterizacija funkcionirati kao parodija realističke karakterizacije smještena unutar okvira različitih žanrovskih parodija, koje se, dakako, međusobno preklapaju, uslijed čega ni ne možemo govoriti o jasno odvojenim parodijama (što će također funkcionirati kao još jedno parodiranje parodije). No, neočekivanim produbljivanjem psihološke karakterizacije, ponekad postignutim panoramskim supostavljanjem zrcalnih likova i događaja, tekst usmjerava čitateljevu pozornost na metatekstualni postupak stvaranja plošnih likova, pa zato Pynchonov tekst ne djeluje samo kao metafikcija koja dokida realističke konvencije, već istovremeno iznenađuje i čitatelja koji očekuje plošnu karakterizaciju prividno tipičnu za Pynchonova djela. Sve nas to vodi do zaključka da između karakterizacije takvih složenijih likova i parodijskog okvira epizoda u kojima ih pronalazimo prepoznajemo još jednu mezalijansu, a pritom i prisutnost stalne metamorfoze teksta iz parodije u parodiju parodije ili pak u neočekivani izostanak parodije.

Postupak tematiziranja vlastite forme tekst ostvaruje žanrovskim parodijama i parodijom karakterizacije, ali i parodijama različitih stihovanih žanrova i oblika. Navest ćemo ovdje dva primjera menipejskog prijelaza iz proze u stih, a prvi je od njih pjesma Družbe slučaja. Usporedbom sadržaja i rime možemo zaključiti kako je riječ o parodiji komične opere *H.M.S Pinafore* Gilberta i Sullivana:

U gradu, na selu, momaka ima,
Što rijetko daleko blude
Od osmijeha i voljenih naručja
Mile im rodne grude -

Uvijek znaju tko su, što su,
I svog života tok
A tu smo i mi, dečki koji
Kažemo zbogom prije bok,
Jer mi smo
Prvaci Praznina
Vjetrogonje Visina
I kad se drugi od straha smrznju,
Mi smo čvrsti k'o planina.
Nek vjetar puše brže od Beaufortove ljestvice,
I noć nek bude mračna,
Nek munja sijeva,
I k'o iz kabla lijeva
Naša srca mlada bit će srdačna!
Jer . . .
Drug slučaja hrabra je duša,
Stran je gundanju i riječi nagloj,
Jer krv mu je crvena i misao poštena,
K'o pruge na jakni besprijeckorno čistoj! (AD 15)

Roman sadrži i druge pjesme koje stoje u parodijskoj vezi s postojećim djelima, no primijetit ćemo kako i tada dolazi do umnažanja slojeva parodije. Tako će se razgovor o sveučilištu u Göttingenu najednom prekinuti kako bi se proza ispremiješala s parodijom konvencija tekstova mjuzikla. Stihovi pjesme ispresijecani su povlakama kako bi se naznačio ritam kojim bi se pjesma trebala pjevati, a riječi su na više mjesta upadljivo izmijenjene kako bi se odražala rima:

TAJ GÖTTINGENSKI «RAG»

Na-baci, svoj putni kaput,
Reci Mal-oj, da ideš na put,
Pa skoči-na, brod usput

Za Njemačku tiiii –
Ludi su profači tamo
Kosu si ne-režu, znamo
Al pametni jesu li samo –
Pričekaj pa ćeš vidjeti!
Tamo na
Liniji Ham-burg-A-merika bit će ti sasvim fajn
Jer-dok-kažeš-keks-družiti-ćeš-se
ti s Felixom Klein – ma ne brini
za najamninu, provest ćeš se bogovski (nego,
Haj-hoj, Hilberte! zdravo, užitak je
moj, Minkowski!) Čuj-vamo,
Stu-došu mali,
Što misliš da znanja tebi ne fali,
Ma pojma nemaš dok tamo ne odeš i zato - ne budali!
Pokupi tu to-o-orbu –
Na istok kreni, Jenkiju moj,
Tamo gdje sablji čuje se boj, i-i
Problem Četiri Boje samo je
Studentska šala, joj, dok svi se
Vesele, koketiraju i
Plešu Taj Göttingenski, Rag! (AD 324)

Premda na taj način tekst oponaša konvencije mjuzikla, on ih ujedno i parodira tako što karnevaleskno slobodan pristup jezičnim izmjenama oksimoronski spaja s poviješću matematike, sadržajem blago rečeno netipičnim za mjuzikl. No, pritom nije samo riječ o parodiji žanra mjuzikla, već u naslovu pronalazimo aluziju na «Shakespeherian Rag» iz Eliotove pjesme *The Waste Land*, što je ujedno parodijski odjek stvarne pjesme *That Shakespearian Rag* (1912) Genea Bucka i Hermana Rubyja, koja pak sadrži brojne parodijske reference na poznate citate, likove i prizore Shakespeareovih tekstova. Na taj se način stvara mreža parodija koje se umnažaju, pri čemu

Pynchonov tekst parodira pjesmu *The Waste Land*, ali istovremeno uspostavlja i određene strukturalne sličnosti s Eliotovim tekstom.

Nesklad oblika i sadržaja, kojime se tekst ponovno okreće problemu vlastite forme, ponekad se temelji i na parodijskoj mezalijansi komičnog i tragičnog, a primjer za taj postupak pronalazimo u trećem dijelu romana, u kojem Nigel i Neville, dvojica špijuna čiji su dijalozi uvijek ispunjeni šalama, prisustvuju komičnoj opereti *Valcer u Whitechapelu ili rasparačka romansa*. Već i iz igre riječi iz naslova operete saznajemo da je riječ o glazbeno-scenskoj izvedbi koja se «donekle, a prema nekim recenzijama i neukusno, temelji na ubojstvima iz Whitechapela iz kasnih osamdesetih» (AD 678), pri čemu je riječ o zločinima koje je počinio ubojica Jack Trbosjek (ili Rasparač, kako se također ponekad prevodi njegov nadimak). Kao što pripovjedač napominje u opisu operete, radi se o «neukusnom» djelu, odnosno spoju komičnog žanra s tragičnom tematikom, što je ujedno i autoreferencijalni opis Pynchonova romana. Ispostavit će se kako opereta govori o nastojanjima skupine glumaca da postave glazbenu komediju o Jacku Trbosjeku, uslijed čega u tekstu dolazi do umnažanja slojeva fikcije, što je vidljivo i iz Nigelovih komentara o mnogostrukim pripovjednim razinama stvorenima pričom operete:

- [G]lumac koji glumi glumca koji glumi Jacka, pa to je tako umjetno, ne slažeš li se?
- Da, ali sve je to umjetno, Nigele, uključujući i krv zbog koje su svi došli, i preko toga se jednostavno mora prijeći, zar ne.
- Ako biste više željeli stvarnu krv - savjetovao im je potihlo netko tko je sjedio iza njih - sigurno se nešto može učiniti.
- Tako mi svega - reče Neville, pokušavajući se okrenuti i pogledati iza sabe.
- Za ime Božje, Neville - zasiktao je Nigel, zabrinuto pogledavajući lijevo-desno - nemoj se okrenuti, mogao bi to biti *On*. (AD 680)

Rasprava Nigela i Nevillea o prekomjernom umnažanju slojeva fikcije posljednjim se Nigelovim komentarom zrcali i na razini na kojoj oni postoje kao likovi u čiji *stvaran* svijet prividno prodire lik Jacka Trbosjeka, lik koji je oduvijek na granici između fikcije i stvarnosti. Autoreferencijalnost takvog humora, kojim se ističe problem razlikovanja stvarnog i nestvarnog, istaknuta je i komentarima dr. Werfnera o brojnim teorijama kojima se nastoji objasniti ubojstva Jacka Trbosjeka. Zločini iz Whitechapela potaknuli su nebrojene teoretičare na stvaranje niza

interpretacija događaja vezanih uz napade na prostitutke u Londonu 1888, a sadržajem operete to se mnoštvo interpretacija stvarnih događaja pretvara u komičnu priču o uprizorenju tragične povijesti. U tako osmišljenoj opereti prepoznat ćemo i zrcaljenje karakteristika cjelokupnog romana, koji, kao i ta opereta, na komičan način oblikuje velik broj stvarnih i zamišljenih osoba, događaja i anegdota. Takav je postupak karakterističan za historiografsku metafikciju, a komentar profesora Werfnera moguće je čitati upravo kao opis značajki tog žanra:

- Stotine, sada već i tisuće pripovijesti, sve jednako valjane – što to može značiti?
- Mnogostruki svjetovi - ispalio je Nigel, koji je odnekuda dolepršao.
- Točno! - povikao je profesor. - Trbosjekov 'Whitechapel' bio je nešto poput privremenog predvorja u prostoru i vremenu . . . moguće je zamisliti golemu željezničku stanicu s tisućama vrata raspoređenih radijalno u svim dimenzijama, čije pruge vode prema svim vrstama alternativnih Povijesti... (AD 682)

Ako je jedna od konvencija historiografske metafikcije ispisivanje «alternativnih Povijesti», Pynchonov roman prizorima komičnog pretjerivanja u umnažanju slojeva fikcije ne vrši puku reprodukciju tog postupka, već ga oponaša i parodira. Drugim riječima, parodije proznih i stihovanih žanrova i oblika te često privlačenje čitateljeve pozornosti na pripovjedne postupke i mehanizme metafikcije tvore mrežu autoreferencijalnih signala kojima tekst komentira vlastitu metafikcijsku prirodu. Pretjerivanje u službi naglašavanja metafikcije prepoznat ćemo i u različitim menipejskim spajanjima humora, fantastike, natprirodnog i grotesknog. Prizori koji miješaju komično i fantastično prekidaju radnju te autoreferencijalnim upućivanjem na «dvostruko državljanstvo u carstvima svakidašnjeg i sablasnog» (AD 256) negiraju iluziju zbilje, ali to čine na način koji čitateljevu pozornost usmjerava na sam metafikcijski postupak dokidanja iluzije. Počevši već s prvim poglavljem i naoko vječno mladom posadom leteće lađe *Smetnja*, roman spaja fantastiku sa smijehom u liku natprirodno inteligentnog psa Pugnaxa (koji će nas, dakako, podsjetiti na fantastične pse iz romana *Mason & Dixon*, što je još jedan sloj autoreferencijalnosti tog prizora), čije su sposobnosti čitanja i komunikacije s ljudima opisane na komičan način:

Na jednom kraju gondole [...] s njuškom među stranicama knjige gospodina Henryja Jamesa, ležao je pas neodređene pasmine koji je, činilo se, bio potpuno zaokupljen tekстом

pred sobom. Otkako je Družba tijekom izvršavanja tajnog zadatka u Glavnom Gradu Naše Zemlje (vidi *Družba slučaja i Zli Slaboumnik*) spasila Pugnaxa, tada još samo štenca, od žestokog sukoba u sjeni spomenika Washingtonu između sukobljenih čopora divljih gradskih pasa, on je razvio naviku proučavanja stranica bilo kojeg tiskanog materijala koji bi se našao na brodu *Smetnja*, od teoretskih rasprava o zrakoplovstvu do često neprikladnih sadržaja poput jeftinih romana – iako je više volio sentimentalne priče o svojoj vrsti nego one u kojima su se prikazivale krajnosti u ljudskom ponašanju, koje je, činilo se, smatrao pomalo melodramatičnima. (AD 5)

Naglašavanjem menipejske hibridnosti, koju prepoznajemo u Pugnaxovoj fantastičnoj sposobnosti razumijevanja pisanog teksta (pri čemu uočavamo i parodijsko ispreplitanje aluzija na roman *The Princess Casamassima* (1886) Henryja Jamesa s navođenjem naslova apokrifnog romana o Družbi slučaja, ali i zrcaljenje teme terorizma prisutne u Jamesovu i Pynchonovu romanu), ističe se metafikcijska konvencija miješanja kategorija ljudskog i životinjskog, pri čemu se čitatelja podsjeća na postavke samog tog postupka. Isto pretjerivanje s funkcijom tematiziranja forme historiografske metafikcije prepoznajemo i u opisu Pugnaxova obavljanja nužde:

Tada već iskusni član posade, Pugnax je, kao i ostali članovi, na «zov prirode» naučio odgovarati tako što bi otišao na stranu gondole koja se nalazila niz vjetar, što bi za posljedicu imalo iznenađenja za stanovnike na zemlji, ali ne toliko često ili čak s dovoljnom upadljivošću da bi itko pokušao voditi zabilješke, a još manje uspoređivati izvještaje o tim skatološkim napadima s neba. Umjesto toga, oni su postali dio folklor, praznovjerja ili čak, proširimo li definiciju te riječi, vjere. (AD 5)

Pugnaxov izmet tako postaje parodijski ekvivalent povijesti i stvarnosti, odnosno sadržaja koji likovi nastoje interpretirati i objasniti, a činjenica o supostojanju brojnih interpretacija Pugnaxova izmeta istovremeno skreće pozornost na konvenciju kojom se u historiografskoj metafikciji dolazi do pluralnosti jednakovrijednih pogleda na povijest. Dakako, pokušaji tumačenja Pugnaxova izmeta čitatelja će istovremeno podsjetiti na ranije primjere neuspješnih pokušaja interpretiranja zagonetnih predmeta ili pojmova u Pynchonovim romanima, pa će stoga Pugnaxov izmet (eng. *waste*) ujedno funkcionirati i kao parodijski odjek WASTE-a iz *The Crying of Lot 49*

(a potencijalno i kao parodijski komentar na golem broj članaka i knjiga – što se u akademskim krugovima podrugljivo naziva *pynchonovskom industrijom* – napisanih upravo o Pynchonovim zagonetnim svjetovima i simbolima poput WASTE-a), pa stoga i kao još jedan primjer višeslojne i višesmjernje parodije.

Uz likove koji interpretiraju Pugnaxove skatološke napade, s prazninama u razumijevanju prošlosti, sadašnjosti i budućnosti susreću se i likovi koji pokušavaju objasniti nekoliko presudnih događaja u romanu. Tako će, primjerice, poznatu neobjašnjenu eksploziju koja se 1908. dogodila u Tunguski Kit Traverse tumačiti na temelju pričanja tamošnjih mještana o bogu grmljavine (što je ujedno aluzija na zadnji dio Eliotove pjesme *The Waste Land, What the Thunder Said*, tj. *Što je rekao grom*), dok će drugi likovi nagađati da su za eksploziju krivi japanski špijuni ili čak Nikola Tesla, a posada zračne lađe *Bolšaja igra* odgovor će potražiti u djelovanju elektromagnetskih sila. I u tim interpretacijskim naporima likova možemo prepoznati ne samo parodiranje interpretacije jednog povijesnog događaja, već i slične konvencije kojima se u historiografskoj metafikciji problematizira čitanje povijesti. U tekstu se tako spominje da su

sobovi ponovno otkrili svoju drevnu moć leta, koja se kroz stoljeća izgubila zbog ljudske invazije na Sjever. U nekima je popratna radijacija potaknula epidermalno blještavilo s kraja spektra, naročito u području nosa. Komarcima se više nije sviđao okus krvi, koju su zamijenili votkom, pa su viđeni kako se u velikim rojevima okupljaju u lokalnim krčmama. [...] Sibirski vukovi ulazili su u crkve usred obreda i citirali ulomke iz Biblije na tečnom staroslavenskom... (AD 784)

Dok se u historiografskoj metafikciji stvarni događaji miješaju s fantastičnima te pritom dolazi do propitivanja granice između zbilje i fikcije, u citiranom ulomku dolazi do parodijskog gomilanja fantastičnih događaja koje čitatelj neće protumačiti kao zbiljske događaje. Drugim riječima, u historiografskoj se metafikciji fantastični elementi ističu i iznenađuju čitatelja kao strano tijelo unutar prividne povijesne fikcije, no u Pynchonovu romanu fantastično je naglašeno pretjerivanjem, pa će upravo dionice temeljene na činjenicama djelovati kao uljez u tekstu gusto ispunjenom fantastikom. Konvencija historiografske metafikcije na taj se način izokreće i parodira, a menipejsko pretjerivanje u oponašanju konvencija historiografske metafikcije djeluje kao naglašavanje metafikcije, odnosno razotkrivanje njezinih mehanizama.

Za ilustraciju te osobine Pynchonova romana poslužit će nam i epizoda u kojoj Družba slučaja istražuje mogućnosti putovanja kroz vrijeme (usp. AD 397-405). Premda svoje istraživanje Družba započinje u New Yorku, sasvim je jasno da je riječ o verziji New Yorka koja je prenaplašeno napućena komičnim likovima, situacijama i izmišljenim lokacijama poput dječjeg bordela *Lollipop Lounge*. U grotesknom prostoru dječjeg bordela tema podzemlja i razvrata menipejski je spojena s verbalnim šalama, pjesmom i stereotipnim humorom, a ozbiljno-komični stil pronalazimo i kasnije u istom prizoru, kada čitamo o liku doktora Zoota i njegovu stroju za putovanje kroz vrijeme. Naime, Zootov stroj opisan je kao bučna i zahrđala krntija iz koje iskaču iskre i vise dijelovi, zbog čega nije nalik na stroj za vrijeme iz romana H.G. Wellsa o kojem je maštala Družba slučaja (usp. AD 402). Zootov stroj ne odgovara čitateljevim očekivanjima (koja su, možemo pretpostaviti, nalik onima Družbe slučaja, jer se temelje na sličnom čitateljskom iskustvu, čime je još jednom ostvarena autoreferencijalna paralela između junaka romana i stvarnog čitatelja), a uočit ćemo kako taj neuredni i naoko neučinkovit stroj ujedno možemo čitati i kao simbol cijelog romana, s obzirom da i on također iznevjerava čitateljeva očekivanja. No, unatoč humoru koji prevladava prvim dijelom prizora, ispostaviti će se kako je stroj ipak funkcionalan te će Chicka i Darbyja prevesti u budućnost i pružiti im potencijalnu viziju Prvog svjetskog rata. Zootov stroj na taj je način dvaput iznevjerio čitateljeva očekivanja: prvi put kada opisom nije nalikovao na stroj iz romana H. G. Wellsa te drugi put kada je junake uistinu premjestio iz sadašnjosti u budućnost. Pritom je možda riječ i o trećem primjeru iznevjerenog očekivanja, jer čitatelj (kao i likovi) neće dobiti očekivani jednoznačan uvid u budućnost, već tek nejasnu viziju koju će, zbog vremenske pozicije čitanja, čitatelj možda interpretirati kao prizor iz Prvog svjetskog rata, što će ga ujedno podsjetiti i na sam interpretativni posao upisan u postupak čitanja povijesti, teksta, Pynchonova romana, ali i postupaka metafikcije. Dakako, višestruko iznevjereno očekivanje zrcali se i na razini čitateljeva iskustva s cijelim Pynchonovim romanom. Naime, riječ je o tekstu koji je, kao i Zootov stroj, *neuredno* tijelo koje se ne temelji na tradicionalnim i očekivanim konvencijama romana, no takav će tekst već spomenutom prisutnošću povijesnih sadržaja ipak iznevjeriti čitatelja koji očekuje samo kaotičan niz nepovezanih epizoda s elementima fantazije. Takvo menipejsko miješanje oprečnih kategorija odražava se i u završetku epizode sa Zootovim strojem. Unatoč grotesknoj viziji budućnosti ispunjenoj prizorima masovnog umiranja, stil teksta promijenit će se iz tragičnog u komični kada dr. Zoot Chicka i Darbyja povuče iz kabine stroja dugim štapićem (poznatim iz humorističkih igranih i crtanih filmova u kojima se loše izvođače

štapom uklanja s pozornice kazališta). Pritom će Chick i Darby na putovanju u budućnost zapravo biti nalik samom čitatelju romana, kojega tekst, baš poput komičnog štapa dr. Zoota, *izvlači* iz iluzije povijesne fikcije i historiografske metafikcije.

3.2. Kolonijalizam, karte i smijeh

Jedna je od konvencija historiografske metafikcije i upisivanje glasova (manjina, žena, određenih rasa ili politički slabijih skupina) istisnutih iz tradicionalne historiografije. Pynchonov tekst doista je ispunjen likovima koji pripadaju raznim rasama, društvenim slojevima i političkim skupinama, zbog čega su neki od ključnih događaja iz američke, ali i svjetske povijesti ispriповijedani «iz perspektive skupina ljudi isključivanih iz stvaranja i zapisivanja povijesti»,⁸⁷ kako ih naziva Elizabeth Wesseling. Pokazat će se ipak kako će Pynchonov roman parodirati i taj postupak historiografske metafikcije. Postmoderna povijesna fikcija, tvrdi Wesseling, nastoji «upisati povijesne gubitnike u naše povijesno sjećanje» te «ojačati položaj potlačenih skupina u sadašnjosti i predložiti mogućnost za jednakost u budućnosti» (206), no u Pynchonovu se romanu taj postupak oponaša u komičkom modusu. Zato u tekstu pronalazimo parodije rasističkog pogleda na svijet, ali i parodije konvencije historiografske metafikcije kojom se u reprezentacije povijesti upisuju pripovijesti zajednica ili kultura kojima je službena povijest okrenula leđa, a koje se u romanu naziva «the unhistoried», odnosno «neopovješnjenima» (AD 168). Takvo supostavljanje parodija međusobno suprotstavljenih postupaka primijetit ćemo u poglavljima o članovima obitelji Vibe. Wiltshire Vibe u jednom prizoru pjeva komičnu pjesmu iz svoje predstave *African Antics*, odnosno *Afrički štosevi*, u kojoj se služi stereotipima o Arikancima te ih prikazuje kao podivljala bića izbuljenih očiju koja mahnito trče džunglom i jedu ljudske mozgove:

Kad su domoroci bijesni posrijedi!
Kad ti život niš ne vrijedi!
Divlji od bijesa, izbuljiše oči,
Još ćeš i kasno na posao doći,
Reci što ćeš u tom trenu

⁸⁷ Elizabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, (Amsterdam i Philadelphia: John Benjamins, 1991), str. 162.

Kad za tobom vrišteć krenu?
Leteć kroz džunglu ti ko ptica
Da ne postaneš namirnica! no,
Tamo daleko u *hinterlandu*,
Ne možeš kupit hot dog na štandu (ne-ne!)
Za-njih-su-ipak-delicije-prave
Mozgovi na roštilju ravno iz glave, pa zato

Zatekneš li se ti tamo,
Reći ću ti, slušaj amo,
Ne želiš postat nečiji obrok nasilu? Bolje
onda pođi u jako brzom
Automo-bilu! (AD 163-164)

Wiltshireova parodijska pjesma nagoviješta iskustva njegova nećaka, Fleetwooda Vibe, koji u Africi spašava Yitzhaka, Židova koji putuje svijetom u potrazi za mjestom na kojem bi se nastanio njegov narod. Kao što tvrdi Wesseling, «nedostatak etničkih manjina iz [...] povijesti nije ishod nekog prirodnog, automatskog procesa, već namjernog izostavljanja»,⁸⁸ a Yitzhak je pripadnik jedne takve izostavljene skupine. Marginalizirani pojedinci Pynchonovih romana često su putnici, likovi koji ne uspijevaju naći svoj dom ili pak likovi koji zbog fluidnosti identiteta ne odgovaraju jasnim pravilima o identitetu koje postavljaju oni na položaju autoriteta. Te karakteristike fluidnosti i pokretnosti od kojih zazire centar prepoznaje i sam Yitzhak u vlastitom narodu, a u vezi između središta i margine pronalazi ironičan odnos:

Antisemitizam potječe iz straha stanovnika predgrađa od onih koji su uvijek u pokretu, koji kampiraju jednu noć ili plaćaju najamninu, za razliku od Dobrog Građanina koji vjeruje da «posjeduje» svoj dom, iako je vjerojatnije da ga posjeduje banka, možda čak i židovska banka. (AD 165)

⁸⁸ Wesseling, *Writing History as a Prophet*, str. 166.

Premda sve navedeno odgovara mehanizmu historiografske metafikcije kojime se glas marginaliziranog pojedinca upisuje natrag u reprezentaciju povijesti, ozbiljan razgovor o lutalačkom životu bez stalnog doma iznenada se prekida karakterističnim komičnim tonom Pynchonovih dijaloga:

- Što je to bilo?
- Slon – reče Fleetwood. – Što ste ono rekli, koliko ste dugo već ovdje?
- [...]
- Imate li vi sa sobom pušku protiv slonova?
- Ne. A vi?
- I što sad ako nam prepriječi put, što ćemo učiniti?
- Ovisi koliko traži za prolaz – a da se malo cjenkamo?
- Antisemitizam! (AD 166)

Razgovor Fleetwooda i Yitzhaka najednom se pretvara u komičnu verbalnu igru utemeljenu na stereotipu o židovskoj vještini upravljanja financijama, pa tako cijeli prizor prerasta u parodiju na koju nas, uostalom, upućuje i značenje Yitzhakova imena. Naime, kao što pojašnjava Simon Critchley, ime Yitzhak, odnosno Izak, na Hebrejskom znači «onaj koji će se smijati», što nam pak govori da i samo Yitzhakovo ime u tekstu funkcionira kao još jedan sloj autoreferencijalnosti kojime se gradi parodija tog prizora:

[Č]injenica da u Knjizi Postanka 17 sam Bog odabire to ime za sina devedesetdevetogodišnjeg Abrama i devedesetgodišnje Saraje pokazuje da ni On nije bez smisla za humor. I doista, čuvši da će mu se roditi dijete, Abram u nevjerici pada ničice i nasmije se. Kao nagradu za njihovu vjeru u Njega, Bog dodaje slogove imenima starog para i oni postaju AbrAHam i SarAH – što je onomatopejski 'ha-ha'.⁸⁹

Takvim poigravanjem imenom i naglom promjenom pripovjednog stila iz ozbiljnog u smiješno destabilizira se tekst. Premda je riječ o mjestu u tekstu koje se može čitati kao komentar o prisutnosti glasova manjina kao što su Židovi u službenim verzijama povijesti, u njemu ipak dolazi

⁸⁹ Simon Critchley, *O humoru*, prev. Dragana Vulić-Budanko (Zagreb: Algoritam, 2007), str. 48.

do iznenadnog prekida radnje kojime se ostvaruje parodijska mezalijansa ozbiljnog i komičnog, ali i metatekstualni signal koji će čitatelja potaknuti da uoči jednu od konvencija metafikcije. Takva ambivalentnost parodije prisutna je i u drugim opisima Fleetwoodovih putovanja svijetom, što prepoznajemo iz njegova drugog ključnog iskustva iz Afrike. Nakon što spasi Yitzhaka, Fleetwood će ubiti kradljivca dijamanta, ali će pritom pomisliti kako je postigao karmičku ravnotežu, odnosno da se spašavanje jednog čovjeka i ubojstvo drugog međusobno poništavaju. Njegovo uvjerenje o postignutoj ravnoteži između života i smrti ipak će se pokazati pogrešnim kada ga ubijeni čovjek počne progoniti u snovima i upozoravati da «postoji neka ozbiljna neravnoteža u strukturi svijeta koja će se morati ispraviti» (AD 170), pa tako groteskne scene Fleetwoodovih snova postaju odraz njegova unutarnjeg nemira. Drugim riječima, Wiltshireovi stereotipni Afrikanci koji jedu mozak Fleetwoodovim će zločinom postati ironična sablast njegova zločina koja mu izjeda savjest, a ujedno i aluzija na Danteov opis grofa Ugolina.

Kako bi postigao neki oblik iskupljenja ili mira, Fleetwood će se pridružiti ekspediciji na Arktik, no stil kojim je taj prizor pisan menipejski je suprotstavljen Fleetwoodovim namjerama. Riječ je o poglavlju napisanom u obliku parodije priča H.P. Lovecrafta, Julesa Vernea ili H.G. Wellsa, a sastoji se od Fleetwoodovih dnevničkih zapisa (usp. AD 138). Članovi ekspedicije u tekstu se pojavljuju kao kolonijalisti koji osvajaju surovi krajolik margine, pritom uživajući u artefaktima središta iz kojeg potječu, pa tako ispijaju šampanjac i jedu puding i fazana s tartufima usred snježne pustoši Sjevernog pola. Komičnost prizora opisanog u Fleetwoodovu dnevniku pojačava i prisutnost Družbe slučaja, koja im pristiže u pomoć pjevajući pjesmu o istraživačima Sjevernog pola, Fridtjofu Nansenu i Frederiku Hjalmaru Johansenu (usp. AD 138-139). Njihova pjesma podsmjehuje se činjenici da je javnost opsjednuta pothvatima tih istraživača, no i na tom se mjestu u tekstu komično najednom spaja s tragičnim. Naime, Fleetwoodov dnevnik ubrzo postaje jezoviti opis neobičnog bića zmijolikih očiju, pognutog na bok poput «snježne odaliske» (AD 141), kojeg ekspedicija pronalazi u grobnici duboko ispod snijega. Unatoč upozorenjima zapisanima na zidovima grobnice, članovi ekspedicije prevoze biće u New York, otkuda su prvotno krenuli na svoje putovanje. Oni tako u maniri kolonijalista izmještaju marginu iz njezina izvornog položaja, pretvaraju je u predmet kojim je moguće upravljati, pa čak i trgovati, te je premještaju u samo središte kolonijalnog pothvata. Na to nas upućuje i Fleetwoodov komentar o tome da se prilikom premještanja bića istraživači nikad nisu zapitali je li ono živo i ima li svijest, što istovremeno govori o pogledu kolonijalnog centra na kolonizirano Drugo, Drugo koje je u tom

pogledu pretvoreno u nešto čime je moguće i potrebno upravljati. No, baš kao i izmješteni King Kong, Fleetwoodovo čudovište uspije pobjeći iz kaveza te se upušta u destruktivni pohod po metropoli u koju je premješteno. Fleetwood opisuje ludilo što je obuzelo ljude koji su čuli biće kako govori, a njegov dnevnik sadrži i opis paničnog bijega iz grada (usp. AD 145-146), što ujedno poprima i autoreferencijalni potencijal ukoliko čitatelj pritom prepozna aluzije na prizor evakuacije s početka romana *Gravity's Rainbow*. Unatoč pokušajima nadbiskupa da svjetlima i reflektorima zaplaši biće, stvarajući iznad crkve trodimenzionalnu sliku lika nalik Isusu, pokazat će se kako je svaki otpor uzaludan. Fleetwood uništenje grada opisuje kao silovanje (usp. AD 154), ali pritom naglašava kako taj čin izvršava žensko biće nad prividno odlučnim, avanturističkim, muškim gradom, na taj način menipejski izvrćući ustaljene kategorije muškog avanturista i ranjive, ženske margine. Stoga je ironično da kolonijalno kretanje imperijalističkog centra prema margini i njegovo nastojanje da njezin egzotični dio transplantira u centar završava uništenjem samog centra. Dakako, to izvrtanje odnosa između kolonijalnog centra i kolonizirane margine upućuje na činjenicu da takav odnos nije samo štetan za kolonizirano Drugo, već i za središte, koje u romanu nakon uništenja nije doživjelo pročišćenje, već se s godinama razvilo u «najopakiju i najokrutniju kuju od grada» (AD 154). Drugim riječima, čudovišno Drugo u kojem je Fleetwood nastojao pronaći iskupljenje za svoj zločin i nad kojim je pokušao uspostaviti kontrolu putem dnevnika odupire se njegovu tekstualnom nadzoru i ostavlja neizbrisiv trag na središtu iz kojeg potječe Fleetwood.

Takvo parodiranje kolonizacije ipak je nerijetko uokvireno i drugim parodijama, pa stoga višesmjerno i slojevito parodiranje kolonizacije, ali i same parodije, u tekstu djeluje kao još jedno autoreferencijalno mjesto na kojem forma postaje temom, a čitatelju se istovremeno razotkrivaju konvencija historiografske metafikcije te sam postupak razotkrivanja. S obzirom na učestala umnažanja razina parodija, ta bismo mjesta u tekstu mogli nazvati parodijom *na kvadrat* ili čak *na treću*, a kao primjer će nam poslužiti poglavlja o Lewu Basnighu, istražitelju zaduženom za proučavanje djelovanja anarhista u SAD-u (usp. AD 49). Elemente parodije prepoznajemo već i pri prvom čitateljevu susretu s Lewom Basnighom. Uslijed nekog nejasnog i nikad razjašnjenog grijeha, Lewa napuste prijatelji i supruga, a u javnosti je izvrnut kritici i izrugivanju. Lewu nitko ne može pojasniti zločin koji je navodno skrivio, a sam se ničega ne može sjetiti. Njegova nedovršiva potraga za rješenjem vlastite tajne tako izvrće osnovne postavke detektivskog žanra, u kojem se protagonist linearno kreće od prvotne zagonetke (koju ne predstavlja on, odnosno njegov identitet, već nešto drugo ili netko drugi) do njezina rješenja. Lew je istovremeno i detektiv i tajna,

što znači da u sebi nosi ironični menipejski oksimoron, a crnohumorna Lewova potraga za identitetom dijelom je opisana kroz razgovore s likovima koji mu svojim nejasnim interpretacijama odmažu u rješavanju problema vlastite zaboravljene prošlosti. Već ćemo i u toj značajki prepoznati umnažanje razina parodije jer priča o Lewu istovremeno djeluje i kao parodija detektivskog romana, ali i kao parodija *Procesa* (1925) Franza Kafke te parodija likova kao što su kralj Edip (koji je također istovremeno istražitelj i tajna koju istražuje) i Pynchonova Oedipa (s obzirom da je i ona u isto vrijeme istražitelj, ali i nositelj slojevite zagonetke vlastita imena – u kojem pronalazimo aluziju na zagonetku Edipova identiteta, ali i Oedipinu zagonetnu, pa možda i samo prividnu, vezu s Edipom i Freudovim Edipovim kompleksom), no istovremeno i parodija čitateljevih vlastitih pokušaja tumačenja zagonetki Pynchonova teksta. Lewovo ekstremno psihološko stanje temelji se na fragmentaciji identiteta koji se razdijelio na poznati i skriveni dio njegove prošlosti, a ironično je da se baš kroz putovanja i iskustva lika podvojenog identiteta tematiziraju dominantni ideološki mehanizmi kapitalizma, rasizma i kolonijalizma. Ironičan humor parodije odvodi nas tako od Lewova tragikomičnog traganja za identitetom do njegove spoznaje o

zemlji koja je čuvala vječno nemirne duhove generacije članova plemena Utes, Apači, Anasazi, Navajo, Chirakawa, zanemarene, izdane, silovane, opljačkane i ubijene, koji su svjedočili brzinom vjetra, prožimajući svjetlost, šapućući preko lica i ulazeći i izlazeći iz pluća bijelih uljeza monotonom glazbom nalik onoj cvrčaka, nepomirljive poput bilo kojeg obilježenog ili izgubljenog groba. (AD 175)

Unatoč naredbama o istraživanju anarhizma, na svojim putovanjima zapadom Lew počinje razumijevati i razloge zbog koji se anarhisti i sindikalisti bore protiv kapitalizma. Shvaćajući koliko su «očajnički bijedni bili životi» radnika, koji su živjeli u «zatočeništvu često okrutnom poput starog crnačkog ropstva», Lew počinje sanjariti i o vlastitom nasilnom otporu snagama kapitalizma. Premda se citirana Lewova razmišljanja, kojima se u reprezentaciju povijesti vraća govor o manjinama, može razumijeti kao postupak karakterističan za historiografsku metafikciju, supostavljanje takvih i sličnih mjesta u romanu s komičnim pretjerivanjima i parodiranjima dovodi do dvosmislenosti teksta. Naime, s jedne se strane Lewova priča doista može čitati kao parodijska destabilizacija romana, s obzirom da se putem nje vrši višestruka fragmentacija teksta (fragmentacija Lewova identiteta kao predstavnika središta, ali i fragmentacija radnje na više

paralelnih ili perifernih anegdota i priča), kojom se pritom iznevjerava čitateljeva očekivanja o čitanju jednoznačne reprezentacije povijesti (pri čemu je važno naglasiti kako se u tekstu ne vrši jednostavno zamjenjivanje dominantnih glasova poput onoga koji pripada Scarsdaleu Vibeu glasovima marginaliziranih skupina ili naroda, jer bi takav postupak doveo do nastanka još jednog monološkog teksta). S druge strane, Lewova parodija i sama će biti podvrgnuta parodiji, pa takvo dodatno poigravanje njegovom parodijskom pričom možemo razumjeti kao još jedno ogoljavanje konvencija metafikcije. Prepoznat ćemo to iz činjenice da će Lew u jednom trenutku biti zadužen za istraživanje tajanstvenog Kieselguhra Kida, anarhista koji se u napadima na kapitaliste i njihove kompanije služi dinamitom, no Lewov će zadatak dobiti svoj parodijski odjek kada, nedugo nakon spoznaje o stanju radnika u Americi, Lew razvije ovisnost o jednom od sastojaka dinamita (usp. AD 182-183). Parodije Lewove priče nastavit će se umnažati, pa će tako Lew, nakon što u cirkusu preživi eksploziju dinamita, susresti Nigela i Nevillea, komične likove koji odluče Lewa prokrijumčariti u Englesku kao svoj američki suvenir. Lew je na taj način nakratko sveden na predmet Nigelove i Nevillove fascinacije SAD-om, a njegova komična dehumanizacija svoj tragičan par dobiva u razgovoru s Nigelom i Nevillom, u kojem Lew saznaje za uragan koji je 1900. godine usmrtio šest tisuća ljudi u Galvestonu. Kada Lew izrazi zabrinutost zbog smrti tolikog broja ljudi, Nigel mu kaže kako se takvo što često događa u Indiji. «I to je ipak svijet» (AD 188), reći će Nigel ironično. Ta će epizoda funkcionirati kao još jedna od brojnih metamorfoza teksta, pa će stoga parodijski ton iznenada zamijeniti ozbiljan dijalog o dominantnoj zapadnjačkoj (ali i čitateljevoj vlastitoj) perspektivi, koja događaje izvan SAD-a i Europe nerijetko potiskuje ili zanemaruje.

Parodija i parodiranje parodije nastavit će se već dva poglavlja kasnije, u prizorima usredotočenima na Lewovo upoznavanje s T.W.I.T.-om, okultnom organizacijom sa sjedištem u Velikoj Britaniji, a slojevite parodije detektivskog romana u kasnijim se poglavljima spajaju s parodijom avanturističkih i špijunskih romana, u čijem je središtu Kit Traverse. Parodija Kiplingova romana *Kim* (1901) u poglavljima koja govore o Kitovim putovanjima istokom, tvrdi Jared Smith, otvara prostor za propitivanje imperijalističkih ideologija poput orijentalizma, zapadnjačke ideologije kojoj je svrha uspostava nadmoći nad zemljama azijskog kontinenta.⁹⁰ Pomičući perspektivu romana iz središta (odnosno priče o Lewovim avanturama u špijunskom

⁹⁰ Jared Smith, «All Maps Were Useless - Resisting Genre and Recovering Spirituality in Pynchon's *Against the Day*», *Orbit: Writing Around Pynchon*, 2 (2014) 2, str. 2.

podzemlju Londona) na marginu (Kitovo putovanje istokom), parodijom žanrova avanturističkog i špijunskog romana tekst se jednim djelom fokusira na mehanizme kojima imperijalistička ideologija pri pisanju službene povijesti identitet azijskog kontinenta konfigurira kao svoje kolonizirano i kontrolirano Drugo (u kojem istovremeno pronalazi potencijal za mističnu duhovnu obnovu), premda su, dakako, i ti motivi autoreferencijalnim postupcima parodirani, pa tako još jednom nailazimo na umnažanje razina parodije. Kao što Smith pokazuje, parodijsko Kitovo putovanje Azijom prerasta u antikolonijalnu pripovijest o otporu, pri čemu kolonizirano Drugo svoju subverzivnost jednim dijelom postiže i komičnim preuzimanjem elemenata identiteta zapadnjačkih kolonizatora. Za razliku od žanra koji se u romanu parodira, a u kojem je potisnut svaki znak neslaganja između središta i periferije, u priči o Kitu naglašava se antikolonijalni odnos Drugoga prema središtu tako što se «na duhovit način upozorava na nesigurnost kolonijalnog sustava kontrole» (7). Pynchonovi likovi oponašaju jezične, kulturološke i ideološke elemente identiteta kolonizatora, ali ne kako bi se asimilirali u središte, napominje Smith, već kako bi proizveli subverziju nametnutog sustava kontrole. Bit će dovoljno spomenuti lik Al Mar-Fauda (u čijem se imenu, odnosno njegovu izgovoru, skriva aluzija na komični lik Elmer Fauda iz crtanih filmova o Zekoslavu Mrkvi), koji je odjeven poput Britanca, a oponaša i ponašanje kolonizatora, iako je zapravo antikolonijalni lik koji sanja o uništenju kolonijalnog sustava kontrole (usp. AD 757). Al Mar-Faud stoga utjelovljuje diskurs koji uključuje više glasova, glas kolonizatora i koloniziranog, pri čemu se ta dva glasa upuštaju u dijalog na prostoru Al Mar-Faudova identiteta, a ishod je komični, podrugljivi i nepostojani identitet Drugog, što vodi do subverzije perspektive kolonizatora i njegovih pokušaja da nad Drugim uspostavi kontrolu.

Dodatnu parodiju pronalazimo i u liku Doosre, učenika tajanstvenog Sjevernjačkog proroka. Doosra svojim ponašanjem i govorom iznevjerava Kitova (i čitateljeva) očekivanja utemeljena na njegovim pretpostavkama o tipičnim istočnjačkim asketima, pa se u tekstu spominje kako je Doosra bio šarmantan i debeljuškast, a njegov govor sličan govoru «blesana sa sveučilišta» (AD 765). Uzmemo li u obzir mnogobrojne razlike između Pynchonove i Kiplingove verzije istoka, primijetiti ćemo kako se «Pynchon udaljava od Kiplinga tako što prefiguriranog kolonizatora svodi na metu šale, pritom pružajući određenu količinu revolucionarne slobode koloniziranom, koji je prisvojio kolonijalni diskurs».⁹¹ Duhovna obnova kojoj teže kolonizatori i koju nastoje pronaći u mističnim prostorima istoka također je dokinuta humorom. Unatoč svim naporima likova, brojne

⁹¹ Smith, «All Maps Were Useless», str. 9.

karte i tajanstveni kodovi koji bi im trebali pomoći u postizanju nekog transcendentalnog stanja duha zapravo su ironično nečitki i neshvatljivi te na taj način onemogućavaju čitanje istoka kao mjesta ispunjenja duhovnih želja kolonizatora. Čak i kada likovi napuštaju karte i odgovore nastoje pronaći u osobama poput gore spomenutog proroka, takvi se naponi također iznevjeravaju. Umjesto da ponudi neki jednostavan odgovor, ispostavlja se kako taj mistični prorok propovijeda neki oblik vjere koji će Aziju iskupiti «od islama, budizma, socijalne demokracije i kršćanstva» (AD 756), iz čega je vidljivo da «prorok očito propovijeda pluralističnu duhovnost koja predstavlja prijetnju zapadnjačkim načinima kontrole».⁹²

Kao što smo već spomenuli, tema lutanja u potrazi za nečime (duhovnom obnovom, transcendentnim iskustvom, pronalaskom nove židovske zemlje itd.) nerijetko je vezana za temu karti skrivenih u tajnim rukopisima ili zaštićenih lozinkama, što sa sobom nosi i ideološki predznak oblikovanja karti namijenjenih samo određenima ili pak osmišljenima na temelju neke političke perspektive. Likovi izmjenjuju «masonske znakove i 'protuznakove'» (AD 523), prevode glagoljicu, sanskrt i druge jezike i pisma, a bave se i lozinkama pomoću kojih «čitatelji u tekstu mogu otkriti određene tajne poruke» (AD 799). Promišljajući o svijetu sastavljenom od simbola i kodova, likovi otvaraju i problem opasnosti od pogrešaka pri zapisivanju takvog svijeta, pogrešaka koje bi se «ma koliko neznatne, s vremenom mogle pokazati značajnima – čak i ako isprva ne budu zamijećene, jednog će dana netko primijetiti neizbježnu nejasnoću, niz lažnih identiteta, raspad prema masivnom izostajanju» (AD 801). Kada je riječ o pogreškama u «zapisivanju svijeta», kao primjer ćemo navesti sljedeći dijalog između Cypriana i Bevisa, dvojice engleskih špijuna, i njima nadređenog agenta Theigna:

- Što je to? - rekao je Cyprian.
- Karta Austrougarske.
- Aha. Ide li uz nju i povećalo?
- Koji je to omjer? - promrmeljao je Bevis.

Theign se zaškiljio u legendu. - Čini se jedan naprema pedeset milijuna, ako sam dobro prebrojao nule.

[...]

- Ali ovo je premaleno da bi ikome bilo od ikakve koristi. To je igračka.

⁹² Isto.

- Pa dovoljno je dobro za ministarstvo vanjskih poslova, zar ne. Oni se koriste upravo tom kartom. Najvažnije odluke, sudbine carstava, uključujući i naše, sve na temelju ovog izdanja pred vama, bojnič B.F. Vumb, Kraljevski inženjeri, 1901.
- To svakako govori mnogo o ministarstvu vanjskih poslova - rekao je Cyprian, turobno gledajući kartu. - Pogledajte Beč i Sarajevo, udaljeni su jedva jedan centimetar, nema čak ni mjesta za njihova puna imena, sve što piše je 'B' i 'S'.
- Tako je. Cijelu stvar doslovno stavlja u *drugačiju perspektivu*, zar ne... rekli bismo, gotovo božansku. (AD 806)

Iz imperijalne perspektive usidrene u središtu *marginalni* dijelovi svijeta shvaćeni su toliko neznatnima da su na karti ucrtani tek usputno, ne uzimajući u obzir udaljenosti među njima. Kao što smo već primijetili u slučaju Kita i kolonizatora, Pynchonov je tekst sadrži brojne karte i druge pisane upute o pronalasku mjesta do kojih likovi nastoje doći (bilo da su pritom motivirani kapitalističkim ili duhovnim potrebama). Ironično je kako sve te karte likovima češće odmažu zato što su ograničene na određenu, ideološki obojenu interpretaciju prostora, pa ne začuđuje pripovjedačev komentar o kartama prilikom opisa Kitova putovanja prema Velikom luku: «Sve su karte bile beskorisne» (AD 769). Prostor koji likovi nastoje povrgnuti imperijalističkoj viziji kao da se sam odupire takvoj interpretaciji: «Kartografi različitih carstava, a napose Ruskog, doživjeli su živčani slom pokušavajući nacrtati kartu prostora u okolici Tushuk Tasha. Neki su odabrali fantastiku, a oni savjesniji ostavili su to mjesto praznim» (AD 769). I drugi likovi na ironičan način progovaraju o problemu tumačenja povijesti iz samo jedne, zapadnjačke perspektive. Zato će Danilo reći Cyprianu: «Znam da je to za jednog Engleza teško, no pokušaj na trenutak zamisliti da se, osim na najograničeniji i najtrivijalniji način, povijest ne odvija sjeverno od četrdeset i pete paralele» (AD 828). Dok će neki likovi nastojati čitati postojeće karte, drugi će izrađivati vlastite zapise o prostorima i povijesti, a nemogućnost zapisivanja cjelovite istine o povijesti posebno se ističe u naporima profesora Renfrewa, koji je «čuvao dosjee o svim ljudima koje je upoznao [...] Njegova je zbirka podataka ispunjavala nekoliko soba [...] a on ju je potajno zvao svojom 'Kartom svijeta'» (AD 495). Renfrew je opisan kao lik uvjeren da sve važno o ljudima može i mora zapisati (pa ga se može čitati i kao parodijsku aluziju na Colina Renfrewa, autora knjige *Archaeology and Language: The Puzzle of Indo-European Origins*, 1987), neovisno o kome se radilo, pa tako vodi zabilješke o konobarima, peračima prozora, sucima kriketa, ali i istaknutim državicima. Renfrew

čak i iz površnog kontakta s ljudima uspijeva iščitati mnoštvo informacija, iako je očito da profesorova mašta nadomješta provjerljive informacije upravo stoga što su praznine u njegovoj karti svijeta «u njemu budile užas» (AD 495).

S druge strane, upravo će te praznine, odnosno mjesta koja otvaraju mogućnosti za slobodna i raznolika čitanja, za neke likove predstavljati izvor slobode, a ne užasa. Kao što su primijetili Piekarski, Kevorkian i McKetta,⁹³ Cyprian će u kretanju na put brodom prepoznati potencijal za otpor prvoj rečenici romana, koja se, kao što smo istaknuli ranije, može čitati kao nagovještaj sužavanja izbora:

Postoji li neminovnost u dolasku brodom, pomislio je, dok promatramo kako se na obali mogućnosti postupno sužavaju sve do suđenog nam pristaništa ili mola, nesumnjivo postoji i zrcalna simetričnost u polasku, negacija neminovnosti, otvaranje od trenutka polaska koje počinje u trenu kada se ujednostruči sva užad, odriješenje sudbine dok se ono nepoznato, a možda i ono još nepostojeće, počinje pojavljivati na pramcu i na krmi, na lijevoj i na desnoj strani broda, i posvuda se počinju otvarati mogućnosti. (AD 821)

Dok će Cyprianova «negacija neminovnosti» djelovati kao otpor determinizmu karti, drugi se likovi ne uspijevaju oduprijeti izazovu njihova tumačenja. Različita i kontradiktorna te gotovo uvijek neuspješna interpretiranja karti u tekstu funkcioniraju kao parodija tumačenja konačnog značenja svakog teksta, pa stoga i kao parodija učitavanja značenja u povijest kao tekst. No, i u tom se slučaju roman autoreferencijalnim postupcima okreće sebi kao metafikciji, pa ćemo u tekstu ujedno uočiti i parodiranje same parodije tumačenja. Naime, parodije pokušaja brojnih likova da različitim interpretativnim pristupima dođu do nekog izvornog značenja ili poruke (neovisno o tome je li riječ o poruci teksta ili pak nekog mjesta, događaja, predmeta, tvrdnje i dr.) uokvirene su cijelim romanom kao neprestano destabiliziranim i dvosmislenim tekstom (pri čemu dvosmislenost proizlazi upravo iz humora) koji parodira čitateljeve pokušaje tumačenja. Drugim riječima, i Pynchonov je tekst, poput parodija karti opisanih u samom romanu, tekst čije je čitanje nedovršivo, a ako ponekad doista funkcionira kao neka vrsta karte, tada je riječ o karti koja čitatelja usmjerava tek natrag na uočavanje vlastitog postupka čitanja metafikcije te, dakako, na uočavanje (meta-)metafikcijske prirode Pynchonova romana.

⁹³ Usp. Piekarski, Kevorkian i McKetta, «Mapping, the Unmappable, and Pynchon's Antitragic Vision», str. 52.

3.3. Identitet i zrcaljenje

Kao što čitatelj postaje svjestan autoreferencijalnih postupaka romana, tako i likovi, uslijed učestalog ukrštanja različitih razina fikcije i stvarnosti te istovremenog slojevitog parodiranja tog postupka, postupno postaju svjesni da su dio konstrukta, pa nailaze na dokaze koji, tvrdi Joseph Tabbi, svjedoče o «Pynchonovoj kontroli nad [...] povijesnom pripovijesti koja može tek nagovijestiti [...] stvarnost»,⁹⁴ te upravo zato i vlastitu *stvarnost* u kojoj se nalaze počinju interpretirati kao unaprijed napisanu fikciju koju su, prema Weisenburgeru, «osmislili *Oni* s namjerom da likovima odvrte pozornost od stvarne noćne more u kojoj se nalaze».⁹⁵ Nagovještaji prisutnosti *Onoga* tko je zamislio i ostvario svijet romana *Against the Day* dovode njegove likove do paranoidnog propitivanja vlastitog postojanja i skrivenih pojedinosti o svojem identitetu, čime se odražava čitateljeva potraga za značenjem teksta. Paranoja je jedan od sveprisutnih motiva u Pynchonovim djelima, a često proizlazi iz straha i sumnje likova u stvarnost koja ih okružuje, pa zato ne začuđuje što i u romanu *Against the Day* pronalazimo mnoštvo primjera paranoidnog nadziranja, prisutnog već i kod Družbe slučaja. Iako su isprva uvjereni da su nesumnjivo dio stvarnosti te da je njihova uloga nadziranje ljudi na zemlji, uskoro se pokazuje da su i oni sami nadzirani, a njihovo se postojanje kontinuirano dovodi u pitanje, kako učestalim navođenjem romana napisanih prema njihovim pothvatima i pripovjedačevim obraćanjima čitatelju, tako i izravnim promišljanjima o njihovom identitetu. Humor prepoznamo u ironiji koja nastaje kao posljedica sljedećeg Lindsayjeva upozorenja, temeljenog na menipejskom sudaru fikcije i stvarnosti:

- Ali svaki dječak zna za Družbu slučaja - kazao je Lindsay Noseworth zbunjeno.

- Ta što si čitao kao mladić?

Lew se pokušao prisjetiti. - Priče o divljem zapadu, istraživačima Afrike, uobičajeno avanturističko štivo. No, vi dječaci, vi niste likovi iz knjige. - Razmislio je. - Zar ne?

- Ništa više nego Wyatt Earp ili Nellie Bly - pretpostavio je Randolph. - No, što ti se ime duže nalazi u novinama, to je teže razlikovati fikciju od publicistike. (AD 37)

⁹⁴ Joseph Tabbi: «Strung into the Apollonian Dream: Pynchon's Psychology of Engineers», *NOVEL: A Forum on Fiction*, 25 (1992) 2, str. 169.

⁹⁵ Weisenburger, «The End of History? », str. 58.

Ako su Randolph i ostali članovi Družbe slučaja likovi koje njihov vlastiti identitet zbunjuje graničnim položajem između stvarnog i fiktivnog, onda je te likove moguće čitati kao parodiju tradicionalnog, realističnog lika nepodvojenog identiteta, koji ne propituje svoj položaj unutar granica teksta. Destabilizacija identiteta Družbe ostvaruje se i opisom njihove nejasne transformacije u učenike glazbene akademije za usne harmonikaše, iako pripovjedač pritom ne objašnjava radi li se o stvarnoj transformaciji (potaknutoj nuždom za skrivanjem od tajanstvenih i opasnih putnika iz budućnosti) ili je sve samo san ili pak zajednička halucijacija Družbe slučaja, a dodatnu parodijsku destabilizaciju identiteta prepoznat ćemo i u činjenici da tekst neprestano mijenja novi naziv Družbe slučaja, pa su oni opisani kao *Marching Academy Harmonica Band*, *Harmonica Band Marching Academy*, ali i kao *Marching Harmonica Band Academy* (usp. AD 418-419). Transformacija članova Družbe slučaja u harmonikaše u isto je vrijeme i primjer menipejske mezalijanse, pri čemu tekst spaja likove avanturističkog romana s likovima komičnih glazbenika iz akademije. Važno je istaknuti kako se spajanje udaljenih pojmova ostvaruje i na razini čitateljeva razumijevanja teksta, što je vidljivo iz iznenadnog prijelaza iz pripovjedne linije o istraživanjima Družbe slučaja u anegdodu o članovima Družbe prerušenima u harmonikaše, a to je u isto vrijeme popraćeno naglim skokovima u vremenskim odnosima između događaja. Sve navedeno dodatno otežava čitateljevo razumijevanje teksta, pretvarajući avanturistički roman u tekst čiji je vlastiti identitet fragmentiran na nekoliko sasvim raznorodnih pripovijesti.

Zadržimo li se na fragmentaciji identiteta teksta, primijetiti ćemo dodatne znakove menipejske transformacije. Tako, primjerice, pripovjedač opisuje kako u jednom trenutku učenici akademije najednom stanu trčati, pjevati i svirati, pri čemu prozni tekst romana prekida pjesma o nestanku Alonza Meatmana (eng. *meat* – meso, eng. *man* – čovjek). Učenici pritom ispuštaju razne komične zvukove, glasom oponašaju lokomotivu i glasanje seoskih životinja, a opisuje se i istovremeno komična i odbojna Alonzova navika sviranja harmonike kroz nos, pri čemu bi harmoniku ponekad začepio izlučevinama iz nosne šupljine (usp. AD 420). Takva višestruka parodija različitih žanrova poprimiti će još jedan sloj parodije u trenutku kada se uslijed krize identiteta Družbe slučaja pojavi mogućnost da su oni sami zapravo čitatelji romana o Družbi slučaja. Zato saznajemo da su postali «svjesni sumnje koja se polako uvlačila u njihove misli. [...] Jesu li oni sami prošli kroz neku promjenu koja ih je pretvorila u nesavršene kopije onoga što su nekad bili» (AD 422) ili su možda «nekoć bili tek čitatelji dječjih romana o Družbi slučajnosti, na

neki način ovlaštene da služe kao dobrovoljni dvojnici» prave Družbe? Jesu li članovi Družbe slučajnosti s kojima se čitatelj susreo na početku romana bili originalni ili tek «surogati unovačeni kako bi ostali na zemlji i omogućili 'pravoj' Družbi slučajnosti da poleti u Nebesa i izbjegne neku nepodnošljivu okolnost»? (AD 423)

Nejasnoće vezane uz preobrazbu Družbe slučaja i njihovo propitivanje fragmentacije vlastitog identiteta odražavaju se ne samo na razini fabule, već i na jezičnoj i strukturnoj razini teksta. Uočiti ćemo da pripovjedačeve rečenice pojačavaju dojam zagonetnog slijeda događaja, pa tako prizor smješten u glazbenu akademiju sadrži niz brojnih zavisnih rečenica, izravne pripovjedačeve komentare o problemu prisjećanja, ali i izraze «kao da», «jesu li», «možda su čak», «možda su zaista» (AD 418-423), kojima se ostvaruje pripovjedačeva nepouzdanost, a slične dvosmislenosti i nejasnoće postignute poigravanjem riječima, zvučnosti i rečeničnim strukturama pronalazimo i u pjesmi o Alonzu Meatmanu:

'Zo je Meatman nestao bez traga.

Jipi dipi dipi do!

Prije nego kažeš «Draga» -

Kako bles-avo je to!

[Komični bas]

E sad, nije da ne bih, jer mogu, al' neću,

I bih da nisam, al' jesam pa neću!

[Svi] I-i-i,

'Zo je Meatman nestao bez traga.

[...]

Jipi dipi dipi,

Flipi zipi zipi,

A i smipi, gdipi, gdipi! (AD 420)

Meatman nije zaista nestao, već se iskrao iz društva harmonikaša kako bi pred voditeljem akademije ogovarao svoje kolege, no njegov će nestanak pokrenuti komičnu fragmentaciju teksta. Ta fragmentacija započinje na razini stihova, koji se iz smislene poruke (*'Zo je Meatman nestao bez traga*) pretvaraju u puko ponavljanje i nabranje smiješnih, ali besmislenih zvukova (*jipi, flipi,*

zipi, smipi i gdipi). Fragmentacija se zatim nastavlja i na razini fabule, u opisu Meatmanova razgovora s voditeljem akademije. Njihov razgovor započet će opisom pogleda koji se s voditeljeva prozora pruža na kampus, no uskoro se počinju nizati digresije, koje je čitatelju teško pratiti, pa pripovjedač spominje voditeljeve savjete o sviranju harmonike kako bi se izbjeglo čupanje dlaka iz nosa, upozorenja o Fantomskom Turpijašu, koji posebnim turpijama za harmonike potajno mijenja instrumente, Privremenu Stražu Protiv Uriniranja, čiji je zadatak spriječiti kasnonoćne odlaske u zahod (jer se tamo događa nešto «pee-culiar» (AD 421, pri čemu se poigravanje riječima oslanja na izgovor engleskih riječi *pee*, tj. mokriti, i *peculiar*, tj. neobično), a spominje se i sat tjelesnog odgoja za učenike akademije, koji se pritom ne bave sportovima, već u maniri *slapstick* komedije jedni druge «dave, udaraju ili se, ukoliko je pri rucio bio kakav odgovarajući kamen, međusobno tuku, čini se do nesvijesti, ako ne i nakon toga» (AD 422). Cijeli je taj opis niza događaja, predmeta, aktivnosti i prostora smješten u jednu dugu rečenicu protegnutu na dvije stranice, koja završava voditeljevim razmišljanjima o vezi između Zahoda i Beskonačnosti, pa tako tekst ostvaruje još jednu menipejsku mezalijansu. Fragmentacijom riječi, rečenice i radnje zbunjuje se čitatelja i iznevjerava njegova očekivanja o razumljivosti teksta, a u isto vrijeme i odražava pripovjedačevo ironično nerazumijevanje tajanstvene preobrazbe identiteta likova o kojima sam pripovijeda. Pokuša li čitatelj događaje tog poglavlja razjasniti služeći se informacijama koje mu pruža parodijski pripovjedač, pronaći će se u zamci višestruke parodije dijelom stvorene uporabom gore spomenutih pripovjedačevih signala nesigurnosti, kojima se onemogućava lako snalaženje u kronologiji (snivanih, haluciniranih ili pak *stvarnih*) događaja, pri čemu dodatne komplikacije stvara i pripovjedačevo kombiniranje različitih žanrova. Kao i mnoge druge zagonetke i tajne s kojima se čitatelj i likovi susreću u romanu, i pitanje identiteta Družbe slučaja ostat će otvoreno, nudeći čitatelju bezbroj mogućih interpretacija, ali i upozoravajući na mogućnost (s kojom se, primjerice, i Oedipa Mass susrela u romanu *The Crying of Lot 49*) da je svaki od tih problema tek proizvod mašte, sna ili halucinacije likova.

Kada govorimo o krizi identiteta likova, nužno je istaknuti kako se značajan dio humora u romanu ostvaruje i fluidnim identitetom špijuna Cypriana Latewooda. Od prvog pojavljivanja u romanu (usp. AD 489), Cyprian je prikazan kao lik podijeljene osobnosti, napose kada je riječ o njegovoj seksualnosti, a do smiješnih i neočekivanih preokreta u Cyprianovu identitetu često dolazi uslijed promjenjivog osjećaja žudnje. U prizoru u kojem se po prvi put spominje, Cyprian prijateljima s fakulteta opisuje svoje osjećaje prema tajanstvenoj špijunki Yashmeen, a komičnost

Cyprianova opisa nastaje kao posljedica sukoba između njegove iznenadne žudnje i seksualne orijentacije. Naime, unatoč tome što je homoseksualac, a Yashmeen navodno lezbijka, Cyprian izjavljuje kako je zaljubljen u nju, a pritom i komentira komičnu podvojenost vlastitog identiteta (što je ujedno i citat iz pjesme *Song of Myself* (1855) Walta Whitmana): «Proturječim li sam sebi? U redu. Proturječim sam sebi» (AD 491). Pitajući se kako Cyprian namjerava tjelesno izraziti ljubav prema Yashmeen, njegov prijatelj Ratty u šali pretpostavlja da bi se Cyprian mogao preodjenuti u jednu od Yashmeeninih obožavateljica, no već i u takvim bezazlenim prizorima zadirkivanja otvara se problem Cyprianova postojanja na granici između muškarca i žene. Motiv prerusavanja dobit će na većoj važnosti nešto kasnije u romanu, pa se stoga ti komični prizori mogu čitati i kao nagoviještaji Cyprianovih budućih slobodnih prelaženja granice između rodova (koji će kulminirati kada Cyprian u usta primi sjeme Reefa Traversea i njime oplodi Yashmeen, nakon čega ona zatrudni i rodi Ljubicu). Likovi se ne zaustavljaju na šalama o Cyprianovu izgledu, već se nastavljaju šaliti na njegov račun prepričavanjem priče o studentu Craykeu. On se, naime, zaljubio u kobilu, koju namjerava i oženiti, a takvo povezivanje čovjeka i životinje aluzijama na spolno općenje s kobilom tekst dodatno približava menipejskim skandalima i ekscentričnostima.. Cyprianove komične preobrazbe identiteta moguće je, naravno, čitati i kao simbol cijelog Pynchonova romana, koji odlikuje izražena fluidnost u slobodnim kombinacijama književnih oblika. Kao što se ni Cyprian ne može čitati isključivo kao homoseksualac ili heteroseksualac (što dodatno komplicira njegovo konačno odbacivanje tjelesne žudnje u korist traganja za transcendentalnim iskustvom i odlaskom u samostan), tako i Pynchonov tekst nije moguće jednoznačno definirati kao avanturistički, špijunski, ljubavni ili povijesni roman. Te sličnosti između fluidnosti identiteta likova i romana u kojem se nalaze podsjećaju čitatelja da u rukama drži tekst koji je svjestan svoje fiktivne prirode i problema koji proizlaze iz te svijesti.

Pitanje identiteta tematizira se i u brojnim prizorima rasprave o vektorima i kvaternionima među matematičarima i fizičarima. Bez ulaženja u problematiku ta dva pojma, dovoljno je primijetiti kako se i prilikom opisa složenih matematičkih pojmova pojavljuje razigran humor temeljen na spajanju komičnog i ozbiljnog. Kada se Kit zatekne na sastanku kvaternionista, njihovu će raspravu o prirodi kvaterniona iznenada prekinuti pjesma o nekom ekscentričnom kvaternionistu:

O,
 taj,
 Kontemplativni, konsternirani Kvaternionist,
 Taj što i-j-k voli, znamo,
 Zašto se tako čudno smiješi,
 I šulja amo-tamo? od
 Waterlooa do Timbuktua, ma
 Im-a ih ko mrava –
 Dolje su, kažu, u Taz-man-
 iji, a ima ih i
 Po stablima, kakva strava! – a nađeš li
 Jednog u svojoj dnevnoj sobi
 Na svjetlosti punog mjeseca,
 Izbjeći ćeš neugodnost zapjevaš li
 Pjesmicu ovu što zna-ju je i djeca. . . (-2-3-i)
Jednom vidjeh nekog Kvaternionista,
 Nije on skroz bio svoj–
 Nešto je *jako dugačko i zeleno*
 Stavljao u uho, joj . . .
 Da možda je to bio krastavac za grist,
 A ako nije, nije taj baš čist! o taj
 Kontemplativni konsternirani Kvaternionist! (AD 534)

Tek nekoliko stranica nakon tog naglog spoja proznog razgovora o matematičkim pojmovima s komičnim stihovima Kit će posvjedočiti Raovoj demonstraciji kvaternionističke joge, u čijem opisu nemogućih tjelesnih preobraženja prepoznajemo i aluziju na *Alice in Wonderland* Lewisa Carrolla (pisca koji je ujedno bio i matematičar):

- Da ste *vi* vektor, mademoiselle, krenuli biste iz 'stvarnog' svijeta, promijenili svoju duljinu, ušli u 'imaginarni' referentni sustav, zaokrenuli se na tri različita načina i vratili u 'stvarnost' kao nova osoba. Ili vektor.

- Zanimljivo. Ali . . . ljudska bića nisu vektori. Zar ne?
- O tome se može raspravljati, mlada damo. Zapravo, u Indiji su kvaternioni sada osnova moderne škole Joge, discipline koja se oduvijek oslanjala na postupke poput istezanja i okretanja. (AD 539)

Nakon što Rao na stolu restorana demonstrira svoj spoj kvaterniona i joge, iznenada će nestati i zatim se, nekoliko trenutaka kasnije, pojaviti u kuhinji «s jednom nogom u zdjeli majoneze, ali, začudo, ne kao ista osoba koja je bio prije». Pokazat će se kako je Rao nakon nestanka postao viši i ima plavu kosu, iako ne zna kako preokrenuti proces i vratiti se svom izvornom identitetu: «Svaki put postanem netko drugi. To je poput jeftine reinkarnacije» (AD 539). Premda je Pynchonov roman prepun stvarnih pojmova poput kvaterniona i vektora, spajanje tih pojmova s neočekivanim komičnim situacijama i likovima uzastopce iznevjerava očekivanja čitatelja, a slojevit i neodredivi identiti likova kao što su Rao, Cyprian i članovi Družbe slučaja funkcioniraju kao mjesta na kojima također nailazimo na parodiju. Družba slučaja kontinuirano se vraća na nejasnu granicu između različitih i kontradiktornih identiteta (koji možda istovremeno supostoje), a pritom i na neprestano fluidnu granicu između fikcije i stvarnosti, Rao postaje palimpsest niza fiktivnih identiteta (među kojima smo pronašli i aluziju na promjenjivost Carrollove Alice), dok Cyprian menipejski kombinira muške i ženske te heteroseksualne, homoseksualne i biseksualne značajke, ali, baš kao i Rao, dodaje još jedan sloj svojem kompliciranom identitetu tako što stoji i u intertekstualnoj vezi s likovima poput Orfeja (što se pri kraju romana sugerira u prizoru Cyprianova već spomenuta odlaska u samostan).

Problem granice između stvarnog i nestvarnog ne tematizira se samo likovima koji funkcioniraju kao slojevi fikcije, već se isto postiže i likovima koji nose imena ili osobine nekolicine stvarnih osoba te se tako svojim identitetom ipak donekle razlikuju od ostalih likova romana. Iako su i sami u potpunosti fiktivni, prisutnost likova poput Nikole Tesle ili Bele Lugosija naglašava subjektivnost predočavanja svakog dijela stvarnosti, neovisno o vremenskoj blizini ili temeljitosti u proučavanju pojedinih povijesnih sadržaja. O tome govori i činjenica da su *stvarni* likovi predočeni u obliku karikatura, a primjer za taj postupak pronaći ćemo u anegdoti o Franji Ferdinandu. Premda se atentat na austrijskog nadvojvodu smatra početkom Prvog svjetskog rata, roman ne pokušava nametnuti jednu interpretaciju slijeda događaja koji su doveli do rata, već problem iščitavanja tog dijela povijesti ostavlja otvorenim, što je vidljivo i iz prizora u kojem se

Franjo Ferdinand pojavljuje u Chicagu u potrazi za zabavom. Bježeći iz krčme nakon što je svojim ponašanjem razljutio ostale goste, nadvojvoda nagoviješta krvoproliće koje će uskoro uslijediti: «'Kad Franjo Ferdinand pije' uzviknuo je, 'svi piju!' [...] cereći se demonski, Der F.F. je zaurlao 'A kad Franjo Ferdinand plaća, svi plaćaju!'"» (AD 48) Važno je istaknuti da je taj parodijski prizor ipak temeljen na činjenici da je nadvojvoda 1893. doista posjetio izložbu u Chicagu, pa će stoga čitatelja iznenaditi pojava povijesne činjenice u dominantno parodijskoj dionici teksta te se na taj način još jednom tematizirati metafikcijski postupci teksta.

U mehanizmu prepričavanja povijesti i predočavanja stvarnih osoba unutar granica teksta nemoguće je zanemariti važnost izbora sadržaja te načina na koji će on biti prikazan, s obzirom da se činom pripovijedanja dano pretvara u konstruirano te tako upućuje na tragove autorove intervencije. Istu funkciju možemo prepoznati i u često ponavljanom motivu dvojnika, ali i u popratnom problemu *bilokacije*, odnosno sposobnosti postojanja na dva mjesta istovremeno. Pritom u romanu nerijetko nailazimo na humorističke efekte, pa tako poznate ličnosti i događaji iz popularne kulture druge polovice dvadesetog stoljeća dobivaju svoj neobičan i duhovit par u anakronizmima smještenima na prijelaz iz devetnaestog u dvadeseto stoljeće. Novom kontekstualizacijom povijesti isprepliću se prošlost i sadašnjost u epizodama poput one u kojoj Kit Traverse krajem devetnaestog stoljeća dolazi u bolnicu za psihički oboljele, gdje susreće pacijenta koji će čitatelja podsjetiti na predsjednika J.F. Kennedyja (odnosno na poznatu predsjednikovu rečenicu izrečenu 1963. u Berlinu, pri čemu je navodno sebe greškom nazvao pecivom punjenim marmeladom, a ne građaninom Berlina):

- Ich bin ein Berliner!

- Molim? - Činilo se kako je pacijent jako želio pričati s Kitom.

- Neće vam nauditi - uvjerio ga je Dr. Dingkopf [eng. *ding* - zvoniti, njem. *kopf* – glava] dok je osoblje spretno udaljavalo pacijenta. - Uvjeren je da je jedna poznata vrsta berlinškog peciva, nalik na vaš američki, kako vi kažete, *jelly-doughnut*. (AD 626)

Važno je istaknuti kako *likovi* romana ne prepoznaju prisutnost aluzija na popularnu kulturu dvadesetog stoljeća, već se humor postignut takvim *bilokacijama* ostvaruje na planu čitateljeva razumijevanja spomenutih aluzija. S obzirom da su te aluzije namijenjene čitatelju, on postaje ključna figura u ostvarenju karnevalesknog poigravanja granicom između izmišljene pripovijesti i

povijesnih događaja. On je ujedno i aktivan čitatelj (ukoliko je, dakako, riječ o čitatelju koji je dostatno pažljiv i spreman informirati se), u čijem se razumijevanju teksta ostvaruje komična mezalijansa činjenica i fikcije.

Uz spomenuto miješanje sadašnjosti i prošlosti, u Pynchonovu romanu mnogo je prostora posvećeno i drugim primjerima motiva dvojnika. Članovi posade ruske zračne lađe *Bolšaja igra* (u prijevodu *Velika igra*, što je popularni naziv za sukob između Britanskog i Ruskog carstva oko kontrole nad centralnom Azijom, a ujedno i jedna od središnjih tema Pynchonova romana V.), zaposlenici «paralelne organizacije u Sankt Petersburgu, poznate kao *Tovarišči slučajnji*» (AD 123), svojim ponašanjem neobično nalikuju na Družbu slučajja (a i prijevod njihova imena zapravo je identičan nazivu Družbe slučajja) te u komičnim prizorima funkcioniraju kao njihovi dvojnici. Renfrew i Werfner, dvojica komičnih, zavađenih znanstvenika, također djeluju poput dvojnika, što je naglašeno činjenicom da se njihova imena mogu čitati kao zrcalne slike (usp. AD 495). Usred Prvog svjetskog rata članovi Družbe slučajja zalutat će na površinu planete nalik kopiji Zemlje (što je ujedno i aluzija na svjetove Terru i Antiterru iz romana *Ada* (1965) Vladimira Nabokova) i do kraja romana neće biti sigurni jesu li pronašli svoj put kući ili ostali zarobljeni na tom fantastičnom mjestu (usp. AD 1021). Scarsdale Vibe, stereotipni moćni zlikovac, sam sudjeluje u stvaranju vlastitog dvojnika kada kao mladić plati strancu Foleyju Walkeru da zauzme njegovo mjesto u vojsci tijekom Američkog građanskog rata (usp. AD 100), a ironično je da će skončati upravo od ruke vlastitog dvojnika (usp. AD 1006). Motiv podvojenosti utjelovljuje i mađioničar Luca Zombini, koji optičkom iluzijom uspijeva prepoloviti ljude na dvije identične verzije, ali ih ne zna ponovo spojiti: «[U]mjesto dva različita dijela tijela, sada uokolo hodaju dva cjelovita pojedinca identična u svakom pogledu» (AD 355). Izumitelji Merle i Roswell stvaraju stroj koji bilo koju fotografiju pretvara u film, a ljudi na fotografiji počinju živjeti vlastitim, odvojenim životom (usp. AD 1049).

Mnogi od likova preuzimaju tuđe ili stvaraju vlastite, lažne identitete, skrivaju se od onih koji ih pokušavaju promatrati, a ponekad se i prerušavaju jedni u druge te tako umnažaju slojeve fikcije. Udvostručeni, prurušeni, *bilocirani* i zrcalni likovi (ali i predmeti, organizacije, lokacije i događaji) ispunit će tekst bezbrojnim fantastičnim prizorima, no s obzirom da su ti zrcalni likovi često uzajamne parodije, oni istovremeno funkcioniraju i kao autoreferencijalni odraz same strukture Pynchonova teksta, temeljena na nizu umreženih parodija i parodija parodija. Na taj način tekst još jednom podsjeća ne samo na činjenicu da čitamo tekst, već i na njegove

metatekstualne postupke, koje pritom ogoljuje. U takvoj mreži nepouzdatih perspektiva, višestruke parodije i fantastike uklopljene u komički modus čitatelja će iznenaditi upravo povijesni sadržaj, što je oprečno tipičnim postavkama historiografske metafikcije, u kojoj fantastika iznenađuje čitatelja kao strano tijelo u povijesnoj fikciji. Dok tradicionalna povijesna fikcija izbjegava anakronizme i svaki drugi postupak oprečan službenim povijesnim zapisima, a historijska ih metafikcija koristi u određenu svrhu (dovodi se u pitanje ustaljene obrasce tumačenja), Pynchonov se tekst često služi komičnim anakronizmima i slobodnim spajanjem povijesti i fantazije. Nakon što izbjegne smrt u tvornici majoneze i nađe se među rasplesanim i raspjevanim kvaternionistima, Kit Traverse će reći: «U posljednje vrijeme ništa više nije u potpunosti stvarno» (AD 535). U svijetu Pynchonova romana prepoznamo odjeke našeg vlastitog svijeta, ali smo istovremeno svjesni da čitamo tekst koji ne slijedi pravila tradicionalne povijesne fikcije, ali ni tipične metafikcije. Prošlost i sadašnjost isprepliću se korištenjem interteksta popularne kulture dvadesetog stoljeća, a kronologiju radnje romana i povijesti ponekad je nemoguće sa sigurnošću svesti na uredni uzročno-posljedični redoslijed zbivanja, dijelom i zbog postupaka kojima se u beskonačnost umnažaju moguće verzije predloženih događaja. Stalnim smjenjivanjem likova i žanrova te brojnim komičnim intertekstualnim i intermedijalnim vezama i žanrovskim parodijama gubi se osjećaj jedinstvene perspektive, a uspostavljanjem i istovremenim osporavanjem iluzije cjelovitog i jedinstvenog viđenja povijesti tekst ogoljuje ono što Hutcheon naziva sklonošću svih diskurza k oblikovanju sustava i struktura.⁹⁶ U središtu pozornosti više se ne nalazi održavanje vjerodostojnosti priče, iluzije zbilje ili realističnog predloženja pojedinaca i odnosa među njima, već se tekst okreće prema samome sebi, pritom pozivajući čitatelja na prepoznavanje i propitivanje mehanizama same *metafikcije*.

⁹⁶ Usp. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, str. 17.

4. MASON & DIXON

U čitanju romana *Mason & Dixon* usredotočit ćemo se na nekoliko njegovih menipejskih osobina, počevši s dominantnim motivom hibridnosti. Kao što će se pokazati u prvom dijelu poglavlja, hibridnost povezana s humorom prisutna je na različitim razinama teksta, od pripovjednog stila, preko žanrovskih kombinacija, pa sve do likova komičnih hibrida. Uz brojne neodredivosti koje proizlaze iz motiva hibrida, čitatelju je prolaženje kroz roman otežano i zato što njegovi označitelji na svakom koraku mogu skrivati neku duhovitu aluziju ili poigravanje anakronizmima, koji također djeluju kao jedna vrsta hibrida, jer se njima spajaju događaji, povijesne ličnosti, kulturni sadržaji i drugi motivi iz osamnaestog i dvadesetog stoljeća. S obzirom da ćemo pokazati kako je riječ o anakronizmima koji zahtijevaju da čitatelj prepozna pretapanja između povijesnih razdoblja (pri čemu mu je posao otežan stilom pripovjedača), riječ je o anakronizmima koji u isto vrijeme funkcioniraju kao komički metatekstualni signali kojima se iznevjerava čitateljevo očekivanje (dijelom i zato što će se radnja fragmentirati na više istovremenih pripovjednih linija i na mnoštvo naoko nepovezanih grotesknih, bizarnih i komičnih anegdota i digresija) te usmjerava njegova pažnja na sam postupak pripovijedanja, pa zato Giorgio Mobili tvrdi kako se u tekstu «sveprisutnim šalama i igrama riječima privlači pozornost na označitelja.»⁹⁷ Takav stil ostavlja dojam menipejske nestabilnosti, što je osobina koja, kao što ćemo vidjeti, prožima cjelinu Pynchonova teksta. Uzmemo li u obzir spojeve raznih književnih i neknjiževnih vrsta i oblika, višesmjernu aluziju (u kojima čitatelj, ovisno o svome čitateljskom iskustvu, može prepoznati istovremene odjeke više drugih tekstova, pa tako i Pynchonovih), učestale mezalijanse ozbiljnog i komičnog tona, anakronizme, prikazivanje heterotopija (gdje dolazi do supostavljanja različitih i/ili sukobljenih prostora, kultura, rasa, filozofskih stavova, religija i drugih sadržaja, što ćemo dovesti u vezu i s Bahtinovim kronotopom puta), primijetiti ćemo kako je jedna od središnjih značajki romana njegova usredotočenost na različite metamorfoze, kako na razini fabule i pripovjednog stila, tako i na strukturnoj razini. Stalnu sklonost promjeni pronaći ćemo i u stalnim premještanjima teksta iz jedne paradije žanra u drugu, pa tako među brojnim žanrovskim poigravanjima romana Leise prepoznaje «pripovijest američkog tipa u kojoj se pretjeruje (priča o Čovjeku-dabru); pripovijest o zatočeništvu (Eliza Fields); šund (Sablasni Kicoš); gotičku pripovijest (Mason i vjetar na Sv.

⁹⁷ Giorgio Mobili, *Irritable Bodies and Postmodern Subjects in Pynchon, Puig, Volponi* (New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2008), str. 84.

Heleni); pripovijest o putovanju (egzotični užitak *ketjapa* – odnosno kečapa – u Južnoj Africi)»,⁹⁸ no ističe i kako je cijeli roman prožet parodijom konvencije romana iz osamnaestog stoljeća, prema kojoj se više pozornosti posvećuje psihološkoj karakterizaciji, što prepoznajemo u likovima Masonu i Dixonu. Takvi postupci doprinose nastanku menipejski fluidnog i nepredvidljivog teksta, pri čemu se komičnim epizodama i motivima destabilizira spoznajna pozicija čitatelja. Nužno je primijetiti kako se komički modus romana, koji značajno doprinosi destabilizaciji teksta, ne ostvaruje tek povremenim i nepovezanim šalama, parodijama, metamorfozama, aluzijama i sličnim mehanizmima, već je riječ o usko isprepletenoj mreži postupaka, koju ćemo usporediti s konceptom rizoma.

4.1. Subverzivnost komične hibridnosti

Mogućnost čitanja romana *Mason & Dixon* u tradiciji menipske satire postaje jasna već pri prvom susretom s njegovim neobičnim stilom, koji dijelom proizlazi iz poigravanja riječima i strukturom rečenice. Naime, jezik pripovjedača oponaša pripovjedni stil romana osamnaestog stoljeća, ali ga se pritom toliko naglašava iznimno složenom strukturom rečenice, hipertrofijom zavisnih rečenica, odabirom rijetko korištenih riječi te njihovom grafičkom dimenzijom da je tekst moguće shvatiti i kao parodiju gore navedenog stila. Pritom je takav parodijski stil romana posljedica supostavljanja barem još dva postupka. S jedne strane, tekst sadrži prenaplašeni oblik znanstvenog i prosvjetiteljskog diskursa osamnaestog stoljeća, a taj se diskurs (kojim se, kao što ćemo pokazati, često ističe vrijednost razuma i racionalnosti) istovremeno isprepliće s brojnim apsurdnim epizodama. Mezalijansa te dvije oprečne struje također doprinosi nastanku parodijskog stila romana, koji je već i sam po sebi primjer jednog od brojnih hibrida. Dok likovi znanstvenika nastoje svijet podijeliti u jasno određene i odvojene kategorije, pa tako i povijest strukturirati kao liniju koja se kreće od početka prema svršetku, parodijski stil teksta odupire se takvim naporima, a u tome važnu ulogu igraju i vicevi, *slapstick* humor, komično-fantastični hibridi te učestala igra riječi. Tako oblikovan stil, koji je ishod spoja raznolikih diskursa te stilova, žanrova i književnih oblika «naglašava šum koji stvara označitelj»,⁹⁹ a upravo će taj šum podrivati raznolike pokušaje jasnih razgraničenja, definiranja i kategoriziranja.

⁹⁸ Cristopher Leise, «Introduction», str. 4.

⁹⁹ Mobili, *Irritable Bodies and Postmodern Subjects in Pynchon, Puig, Volponi*, str. 84.

Usredotočimo li se prvo na problem smijeha u kontekstu romana koji govori o stvarnim povijesnim događajima, primijetiti ćemo da Pynchonov humor privlači čitateljevu pozornost na sam problem reprezentacije povijesti i postupak povlačenja granica između fikcije i činjenica u procesu ispisivanja te reprezentacije. Kao što tvrdi Wall Hinds, ako tradicionalna historiografija hijerarhijski strukturira radnju prošlosti kao tekst koji se kreće prema budućnosti, Pynchonov roman koristi iznenadne i često komične anakronizme i prostorno-vremenske skokove u budućnost kako bi destabilizirao takav pogled na povijest te čitatelju skrenuo pozornost na činjenicu da niti jedna pripovjedna linija romana (pa tako niti jedan događaj iz prošlosti) ne vodi jasno strukturiranim putevima prema sljedećem događaju, pri čemu se stvara slika ljudskog djelovanja kao «doslovno i figurativno dezorijentiranog».¹⁰⁰ Menipejskim se smijehom stoga ističu nedostaci interpretacije povijesti kao jednosmjerne linije te nudi drugačiji pogled na povijest u obliku onoga što Pedro García-Caro naziva «nekontroliranim umnažanjem»,¹⁰¹ odnosno pluralizmom verzija određene povijesne pripovijesti. García-Caro podsjeća i na činjenicu da Cherrycoke, pripovjedač romana *Mason & Dixon*, oblikuje vlastitu teoriju o povijesti, teoriju temeljenu na ideji o povijesti (i povijesti tekstova) koja nije neprekinuti lanac prstenova, već neuredna, zamršena mreža linija. Mreža je to zasnovana na pluralnosti označitelja i palimpsestnoj prirodi teksta, zbog čega ju je nemoguće posložiti u urednu reprezentaciju, pa zato brojnost mogućih reprezentacija možda najbolje odgovara takvom konceptu povijesti. Kao što ćemo pokazati, Pynchonova menipska satira parodijskim stilom propituje ideju o povijesti kao gore spomenutom lancu događaja, a u isto vrijeme upotrebom fikcije iznova proučava određene trenutke iz američke povijesti te provodi «kritičku reinskripciju» (104) nekih od temeljnih pripovijesti Sjedinjenih Američkih Država.

Među tim pripovijestima nalazi se i ona o upisivanju granice između država Maryland i Pennsylvania u američki geografski prostor, što je projekt koji su između 1763. i 1767. godine zajedno provele stvarne povijesne ličnosti Charles Mason (1728 – 1786) i Jeremiah Dixon (1733 – 1779). U romanu će taj trenutak iz američke povijesti djelovati kao primjer pokušaja kontroliranja prostora, okoliša, povijesti i identiteta, pri čemu često dolazi do više ili manje nasilnog brisanja glasova pojedinaca, skupina ili zajednica. Velik dio Pynchonova teksta počiva upravo na ironičnom

¹⁰⁰ Elizabeth J. Wall Hinds, «Elizabeth Jane Wall Hinds on the Connections between the 18th and 20th Centuries», *Thomas Pynchon*, ur. Harold Bloom (Broomall: Chelsea House Pub, 2003), str. 127.

¹⁰¹ Pedro García-Caro, «'America was the only place...': American Exceptionalism and Geographic Politics», *The Multiple Worlds of Pynchon's Mason & Dixon: Eighteenth Century Contexts*, ur. E. J. Wall Hinds (Rochester: Camden House, 2005), str. 103.

srazu između pluralnosti glasova i ideji o američkoj izuzetnosti (eng. *American exceptionalism*), pa García-Caro tvrdi kako se u *Mason & Dixon* parodijom podriva nacionalistička sliku američke izuzetnosti i jedne verzije povijesti kao posljedice takvog pogleda na američko društvo, pri čemu se komičkim modusom «u rođenje nacije iznova upisuje kulturna brisanja i epistemičko nasilje, koje je dio pripovijesti o američkoj izuzetnosti» (103). Zato ćemo primijetiti kako se humorom ističu (*stvarne* i *fantastične*) epizode iz američke povijesti koje govore o osvajanjima prostora i kulturnoj homogenizaciji. Primjere za taj postupak pronaći ćemo već u prvom poglavlju, u kojem se čitatelj susreće s glasom pripovjedača velečasnog Wicksa Cherrycokeu, koji je (nalik na Šeherezadu) motiviran pripovijedati kako bi mu njegovi rođaci dopustili da boravi u njihovom domu. Drugim riječima, glas koji pripovijeda jednu od najvažnijih pripovijesti iz povijesti američke iznimnosti pripada liku koji pripovijeda zato da ne bi morao napustiti topli dom i izaći na zimsku hladnoću. Ironično je da je upravo takvom pripovjedaču prepušteno pripovijedanje ključnih povijesnih događaja, no tekst čitatelja potiče na daljnja propitivanja istinitosti tradicionalne priče o američkoj iznimnosti i činjenicom da Cherrycokeov glas oponaša i parodira glas pripovjedača iz romana osamnaestog stoljeća, a njegova pripovijest često isprepliće povijesne događaje s fantastičnim anegdotama te anakronim aluzijama na dvadeseto stoljeće. Važno je istaknuti kako su i anakronizmi sami po sebi hibridne pojave, što vidimo iz činjenice da je riječ o spajanju različitih povijesnih razdoblja, odnosno preuzimanju artefakata jednog razdoblja i njihovom premještanju u razdoblje kojem oni ne pripadaju i u kojem se zato ističu kao nešto strano. Anakronizmi tako predstavljaju nestabilne granice između vremenski udaljenih povijesnih trenutaka, pa su stoga suprotstavljeni tradicionalnoj historiografiji jer je za nju stabilna granica ključan preduvjet ispisivanja povijesti. Destabilizaciju čitanja prepoznajemo i u nizu metatekstualnih slojeva koji tvore strukturu romana. Primijetiti ćemo tako intertekstualne veze s drugim Pynchonovim djelima, što je vidljivo već i iz prve rečenice («Snježne grude padoše u Lukovima» [MD 5]), koju je moguće shvatiti kao aluziju na uvod u roman *Gravity's Rainbow*, pri čemu dolazi do zrcaljenja između bačenih snježnih gruda i pada njemačkih raketa V2 na London. Među već spomenutim metatekstualnim slojevima uočiti ćemo i sveznajućeg pripovjedača koji pripovijeda o Cherrycokeovu pripovijedanju, unutar čije priče dolazi do umnažanja zasebnih pripovjedača koji pričaju neke sasvim druge priče i anegdote. Čitatelju romana može se učiniti kako u tekstu dolazi do nepreglednog umnažanja pripovjedača (uokvirenih pripovijestima drugih pripovjedača), čime

tekst prerasta u metatekstualno klupko priča kojim se dovodi u pitanje vjerodostojnost prividno povijesno utemeljenih događaja.

Drugu važnu funkciju humora u romanu *Mason & Dixon* prepoznat ćemo u odnosu smijeha i prosvjetiteljstva. Jedan od istaknutih mitova u romanu jest priča o napretku upisanom u prosvjetiteljstvo, bilo da je riječ o znanstvenom, političkom, ekonomskom ili nekom drugom obliku napretka. Premda avanture Masona i Dixona zauzimaju najveći dio romana, oni su zapravo tek mali dio projekta prosvjetiteljstva, čija je središnja namjera znanstvenim metodama doći do znanja te onemogućiti prisutnost anomalije ili pogreške u prikupljenom znanju (kao što je, primjerice, slučaj s kretanjem Venere na koje su usredotočena početna poglavlja romana). García-Caro ističe kako taj znanstveni projekt napretka i prosvjetiteljstva možemo shvatiti i kao «projekt homogenizacije» suprotstavljen nostalgiji za prošlošću, odnosno «nostalgiji za različitosti koja je uništena i izbrisana»,¹⁰² dok cijeli Pynchonov roman istovremeno prerasta u parodiju velikih pripovijesti o znanstvenom napretku u prosvjetiteljstvu. Putujući svijetom i izvršavajući naredbe motivirane ideologijom prosvjetiteljstva, Mason i Dixon istovremeno prolaze kroz različite komične situacije koje im dopuštaju da propituju osnovne postavke prosvjetiteljstva. García-Caro prosvjetiteljstvo definira kao pokušaj «uspostave racionalnih i standardiziranih načina proučavanja i upravljanja prirodom i društvom» (108), ali pritom ipak ističe Adornovu i Horkheimerovu tezu prema kojoj je prosvjetiteljstvo ujedno i oblik dominacije nad prirodom i ljudima. Drugim riječima, prosvjetiteljstvo teži prikupiti znanje o prirodi i društvu, no to se znanje ne diseminira u društvu na ravnopravan ili ravnomjeren način, već ga se koristi kako bi se uspostavilo određene društvene hijerarhije. Veliki projekti prosvjetiteljstva osnovni su pokretač radnje romana, pa zato i Mason i Dixon svojim obavljanjem znanstvenog posla pridonose sve većoj dominaciji određenih političkih struktura nad prostorima i zajednicama. No, u humoru Pynchonove menipske satire prepoznat ćemo subverzivan odnos prema takvom projektu homogenizacije drugačijeg, a u neprestanim isticanjima spoja humora i menipejskih karakteristika poput ludosti, iracionalnosti, nepredvidljivosti, začudnosti i fantastike čitat ćemo menipejsko preispitivanje prosvjetiteljske ideologije.

Krenemo li od proučavanja odnosa humora i homogenizacije povijesti, primijetiti ćemo kako se jasne binarne opozicije, na kojima se temelje priče poput one o američkoj iznimnosti, podrivaju putem bizarnih ili začudnih spojeva inače nespojivih kategorija, pa se tako umjesto

¹⁰² García-Caro, «'America was the only place...'», str. 108.

brisanja onoga što je oprečno normativnom u tekstu upravo to naglašava i ističe (premda samo po sebi ne postaje normativno). Zato u romanu dolazi do čestog pretapanja, odnosno prelaženja pragova, koji bi oprečne kategorije rubnog i centralnog trebali odvajati, a kako bismo ilustrirali ironičnost motiva hibridnosti, poslužiti ćemo se primjerom Učenog Engleskog Psa. Prije no što krenu na put za Sumatru, otok na kojem će promatrati kretanje Venere, Mason i Dixon ispijaju alkohol u krčmi, mjestu tipičnom za menipsku satiru. U prostorijski iznenada ulazi rasplesani Učeni Engleski Pas, poznat i pod imenom Fang (eng. *fang* – očnjak), koji kroz pjesmu tvrdi da posjeduje veliko znanje te od okupljenih u krčmi traži da mu postavljaju pitanja, što ljudski likovi prihvaćaju kao nešto uobičajeno (MD 19). Iako se u osamnaestom stoljeću na sajmovima moglo vidjeti mehaničke uređaje koji su mogli čitati, pisati i računati, Učeni Engleski Pas nije običan mehanizam, već pas koji posjeduje ljudske sposobnosti i karakteristike. Motiv hibridnosti u tekst se uvodi miješanjem proze i stiha, a zatim se dodatno razrađuje karakterizacijom Psa. Naime, Učeni Engleski Pas prikazan je kao mudar i obrazovan lik, premda istovremeno nosi životinjske karakteristike, pa se glasa kao pas, iz njuške mu visi jezik dok dahće, a ponekad zastajkuje kako bi pomirisao tlo. Premda je Pas očito dobro informiran o cijelom rasponu tema, što i sam naglašava u svojoj pjesmi, taj je raspon prenaplašen i prerastu u dodatni sloj satire prosvjetiteljstva. Shawn Smith će primijetiti kako popis znanstvenih, trivijalnih i ezoteričnih tema koje Pas navodno jako dobro poznaje «ismijava pomisao da intelektualni napredak može osloboditi čovjeka (ili Psa).» Pas nastoji znati sve, no njegov «pretjerani intelektualni ponos [...] zapravo ne predstavlja potragu za racionalnošću, već pomahnitalu racionalnost.»¹⁰³ Ironično je, dakle, da se upravo takvom komično hibridnom liku racionalni znanstvenik Mason odlučuje obratiti, prepoznajući u njemu mogućeg proroka:

Zašto i u naše vrijeme ne bi mogli postojati Proroci? Portali koji vode u Budućnost? Ta nije moguće da su svi iščeznuli zajedno s drevnim Narodima. Zar ne vrijedi ispasti smiješan kako bismo istražili tog Engleskog Psa, ako ništa drugo, onda barem zbog njegova očita utjecaja na Metempsihozu. (MD 19)

¹⁰³ Shawn Smith, *Pynchon and History: Metahistorical Rhetoric and Postmodern Narrative Form in the Novels of Thomas Pynchon* (New York i London: Routledge, 2005), str. 158.

Već se i u tim Masonovim rečenicama, kojima nastoji nagovoriti Dixona da porazgovaraju s Psom, ogoljuje i njegova vlastita ironična hibridnost. Premda je Mason prikazan kao racionalan lik, istovremeno ga proganja tuga zbog smrti supruge Rebeke. Kao istaknut predstavnik razuma, Mason je ironično postavljen na nestabilnu granicu između stvarnog svijeta američkog kontinenta i fantastičnog svijeta sablasti, a iz gore citiranog odlomka vidljivo je da Masona proganjaju misli o trenutnom stanju duše njegove pokojne supruge i njezinoj mogućoj reinkarnaciji (tj. metempsihozi, seljenju duše). Na taj se način nagoviješta strategija prisutna u velikom broju prizora romana, a temelji se na stvaranju likova komično hibridnih identiteta, identiteta koji su oprečni homogenizaciji društva ili pak izdvajanju, razdvajanju ili kontroliranju manjina. Upravo je zato komični životinjsko-ljudski identitet Psa moguće shvatiti kao zrcalo u kojem se odražava svijet protagonista romana. Premda njihovi identiteti nisu tako radikalna mješavina oprečnih karakteristika, svijet kojim se oni kreću nerijetko se nalazi na pragu između stvarnog i nestvarnog, tj. realnosti i fantazije, baš kao što je i identitet psa postavljen između naoko nespojivih kategorija. S obzirom da menipska satira tematiziranjem podvojenosti identiteta protagonista podsjeća na njegovu mogućnost da sebe i svoj svijet sagleda na nov, kritički način, nemogućnost jednoznačnog određenja podvojenog identiteta Psa simbolički će odražavati i Masonovo i Dixonovo ustrajno propitivanje različitih svjetonazora, političkih uređenja i hijerarhijskih odnosa s kojima će se u romanu susretati.

Među idejama koje će protagonisti propitivati zato će se naći i razum, koji se neprestano nameće kao najvažnija karakteristika u razdoblju prosvjetiteljstva, a napose u postupcima Masona i Dixona, ali i mnogih drugih ljudskih likova. Kao predstavnici razuma i prosvjetiteljstva te voditelji projekta upisivanja granice u geografski prostor Sjeverne Amerike, Mason i Dixon jednim su dijelom odgovorni za nasilnu promjenu identiteta u tom istom prostoru. Likovi s vremenom postaju svjesni posljedica postupanja prema naredbama s vrha hijerarhije (čime oni ujedno odražavaju i sličnu krizu identiteta Družbe slučaja iz romana *Against the Day*), a kojima se društvo nastoji razdvojiti pomoću granica, što će istaknuti i sam Učeni Engleski Pas u razgovoru s protagonistima:

Ja možda jesam neobičan, ali nisam natprirodan. Ta vrijeme je Razuma, rrrf? Uvijek je pri ruci neko Objašnjenje, a Pas Koji Govori ne postoji,-- Psima Koji Govore mjesto je među

Zmajevima i Jednorozima. No, zato postoje Propisi za Preživljavanje u manje fantastičnom Svijetu. (MD 22)

Odgovor Psa komično preispituje njegovu vlastitu natprirodnu sposobnost da misli i govori, čime je racionalnost dovedena do apsurdne krajnosti, u čemu Smith prepoznaje potencijalno ismijavanje «tvrđnje prosvjetiteljstva prema kojoj je racionalnost uvijek civilizirana i logična. Jer što može biti manje logično od Fangova racionalna odbacivanja samog sebe? Fangova ekstremna racionalnost paradoksalno je iracionalna, pa stoga ne može u potpunosti pripitomiti njegovu iracionalnu, divlju stranu.»¹⁰⁴ Kasnije u istom prizoru Pas prilikom borbe pijetlova nastoji djelovati nezainteresirano, no ipak će ga privući miris krvi, pa Smith zato tvrdi da vjera prosvjetiteljstva u «čovjekovu racionalnost ipak ne može sakriti njegovu vlastitu 'ljubav prema krvi', iracionalnu stranu prosvjetiteljstva koja je prigrllila imperijalizam i genocid [...] [N]ijedna kultura, ma koliko bila prosvijećena, nikad nije u potpunosti 'civilizirana', ako pod time mislimo na potpuno racionalnu kulturu» (MD 159).

Ironično je i da u gore citiranom ulomku ljudske likove upravo fantastičan lik Psa podsjeća da žive u vremenu kojim dominira razum, a u toj ćemo ironiji prepoznati upravo opreku homogenizaciji američkog društva o kojoj govori García-Caro, homogenizaciji koja je jednim dijelom posljedica naoko bezopasnih znanstvenih projekata kao što je upisivanje granice u divljinu. Naime, ukoliko fantastično o kojem govori Pas shvatimo kao nešto što je svojim karakteristikama drugačije od normativnog i vladajućeg, «manje fantastičan Svijet» moguće je razumjeti upravo kao svijet iz kojeg je istisnuto sve drugačije. U takvom je svijetu marginalno još više ugušeno ili ga je pak središte progutalo te pritom homogeniziralo i promijenilo prema vlastitim pravilima. Jednako tako mogli bismo shvatiti i prizor (ponovo smješten u prostor krčme) u kojem kuhar Armand Allègre pripovjeda o Vaucansonovoj mehaničkoj patki s ugrađenim probavnim sustavom, koja se iz nežive lutke pretvara u natprirodni hibrid mehanizma i životinje. Vaucansonova je patka prošla kroz neku «čudnovatu Metamorfozu, koja ju je propustila kroz Vrata Neživog i poslala na njezino trenutno Putovanje danim Svijetom» (MD 372), pri čemu je patka razvila i sposobnost da pri izuzetno visokoj brzini kretanja postaje nevidljiva, što joj omogućava i da prolazi kroz zidove (što je motiv koji će se pojaviti i u *Against the Day*). Karakterizacija patke temeljena je na njezinim fantastičnim značajkama, ali i na duhovitim anakronizmima. Prepoznat ćemo to već i iz njezina

¹⁰⁴ Smith, *Pynchon and History*, str. 158.

govora, čiji će nas opis podsjetiti na govor Patka Dače iz poznatih crtanih filmova o Zekoslavu Mrkvi: «[S]tala je govoriti neobičnim Naglaskom, glasa jako moduliranog jezično-kljunaškim Frikativima, koje je izgovarala ispuštajući finu maglicu neke probavne Tekućine» (MD 375). Osim što je Vaucansonova patka aluzija na lika iz humorističkih crtanih filmova, ona je ujedno i parodija pripovijesti o Frankensteinovu čudovištu jer od Armanda zahtijeva da joj dogovori spoj s drugom Vaucansonovom mehaničkom patkom. Prizor o fantastičnoj patki s vremenom prerasta i u farsu ljubavnih romana jer će se ispostaviti kako je Vaucansonova patka zaljubljena u Armanda, koji i sam osjeća da ga patka privlači, a sve će se dodatno zakomplicirati dolaskom gospođe Redzinger te pretvoriti u parodiju ljubavnog trokuta (usp. MD 377-380).

Vaucansonova se patka, baš kao i prethodno navedeni Engleski Pas, neprestano nalazi u procesu prijelaza preko granica (i povijesnih razdoblja), pa tako u sebi kombinira živo i neživo, vidljivo i nevidljivo, racionalnost mehanizma i neracionalnost ljubavnih strasti, Pynchonov tekst i druge tekstove iz povijesti književnosti i popularne kulture, pri čemu se istovremeno «satirizira vrijednosti prosvjetiteljstva i njegov alegorijski odnos prema odobrenoj američkoj povijesti.»¹⁰⁵ S obzirom da je patka savršena čovjekova kopija životinje, njome je stvarno živo biće, a stoga i sama priroda, učinjena suvišnom. Uzme li se u obzir da patka može govoriti, misliti, voljeti i mrziti, čime je ona postala usavršena verzija prave životinje, Smith u njoj prepoznaje satiru prosvjetiteljskog uvjerenja «prema kojem će znanost i znanje čovjeku omogućiti da usavrši sebe i svoj svijet» (159). Premda je patka Vaucansonov izum, on zapravo ne razumije kako ona funkcionira (pa se stoga, nastojeći objasniti kako je oživjela, služi praznovjerjem, pričama o magiji i mitovima), što znači da je mogućnost usavršenja tehnologije ili znanosti ograničena mogućnošću usavršavanja čovjeka, uslijed čega će ti sistemi zauvijek ostati nesavršeni (usp. 160).

Dok Smith u Vaucansonovoj patki i Učenom Engleskom Psu čita preispisivanje «prosvjetiteljske pripovijesti o racionalnosti i znanstvenom napretku kao apsurdnom i regresivnom» (161), Wall Hinds smatra kako se tim hibridnim motivima ostvaruje slika svijeta u kojem njihova komična hibridnost funkcionira kao simbol imaginarne Amerike bez jasnih granica između kultura, slojeva i zajednica, «mjesto na kojem taksonomija možda ipak neće zaživjeti, gdje će životinje, biljke i minerali slobodno prolaziti kroz preobražaje koje okolnosti dopuštaju ili

¹⁰⁵ Smith, *Pynchon and History*, str. 158.

zahtijevaju»,¹⁰⁶ odupirući se tako službenim naredbama o znanstvenim podjelama i geografskim razgraničavanjima. Riječ je pritom o reprezentaciji svijeta u kojem se kategorijama poput razuma i razboritosti maskiraju projekti zapravo utemeljeni u ideologijama rasizma, imperijalizma ili američkog osvajanja divljine (a pogotovo divljine zapada). U tom će projektu veliku ulogu odigrati Mason i Dixon svojim upisivanjem prostorne granice između država Pennsylvania i Maryland, pri čemu će krčenjem šuma te mijenjanjem fizičkog i kulturnog krajolika Amerike ponoviti brojne nasilne preobrazbe identiteta prostora i njegovih stanovnika kojima su svjedočili na drugim lokacijama u svijetu. Cilj znanstvenih projekata u kojima sudjeluju Mason i Dixon jest postići jedno, univerzalno prihvaćeno shvaćanje prostora i vremena kako bi se greške u određenim računanjima ili mjerenjima zamijenile preciznošću jednog, dominantnog pogleda na prostor i vrijeme, pa tako Mason i Dixon zapravo sudjeluju u nastanku kronotopa SAD-a. Takvim se pogledom na svijet zamjenjuje pluralizam različitih i međusobno suprotstavljenih glasova i interpretacija, a posljedice tog gubitka u tekstu se ističu ironičnim smijehom i crnim humorom. Prizori razuzdanog i nekontroliranog ponašanja, koji se nerijetko odvijaju u krčmama, oprečni su nasilnoj homogenizaciji kao posljedici ideologije razuma i europske kolonizacije drugih prostora i kultura. Za ilustraciju tog sraza humora i homogenizacije poslužit će nam prizor s kraja dvadeset i trećeg poglavlja, u kojem Dixon susreće svoje poznanike Whikea i Luda Oaferyja. U menipejski rubnom i karnevalesknom prostoru krčme komičan razgovor Whikea i Dixona dovodi do iznenadnih mezalijansi (npr. usporedbe crkve i javne kuće), a smijeh se ostvaruje i korištenjem *slapstick* komedije pri međusobnom izrugivanju, primjerice u opisu Dixonove želje da Whikeu glavu zabije u ploču za pikado kako bi dokazao oštrinu njegova uma (usp. MD 232). Dijalog ispunjen ironijom, sarkazmom i ruganjem prekida dolazak Luda Oaferyja, čovjeka koji se glasa poput životinje i koji s drugim ljudima može komunicirati jedino urlicima, a njegova komičnost podsjetit će nas na karakteristike Učenog Engleskog Psa, premda je u Ludovu slučaju riječ o drugačijoj hibridizaciji ljudskog i životinjskog. Dok je Učeni Engleski Pas fantastičan spoj istaknutih ljudskih osobina i tijela životinje, Lud (u čijem imenu prepoznamo latinsku riječ *ludo*, igra, a u prezimenu nalazimo i riječ *oaf*, što na engleskom jeziku označava nespretnu ili neinteligentnu osobu) je lik u kojem životinjske karakteristike i nemogućnost komuniciranja jezikom dominiraju nad ljudskim osobinama. Iznenadni urlici česta su pojava u Pynchonovim

¹⁰⁶ Elizabeth Jane Wall Hinds, «Species in *Mason & Dixon*», *Humans and Other Animals in Eighteenth-Century British Culture Representation, Hybridity, Ethics*, ur. Frank Palmeri (Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2006), str. 196.

tekstovima (likovi se njima najčešće služe u trenucima velike zbunjenosti ili iznenađenja), a neočekivani prekidi teksta uzvikom ili urlikom gotovo uvijek mogu imati komičan učinak. Ludovi urlici više puta prekidaju razgovore ostalih likova, pri čemu on nastoji oponašati intonaciju ljudskog govora. Iako ti urlici, unatoč Ludovim naporima, za čitatelja ostaju samo nerazumljivi zvukovi, Whike ih navodno može prevoditi kao cjelovite i smislene rečenice:

Nestala je sva svjetlost koja je dopirala izvana jer je nešto ispunilo Prolaz.

- Gaahhrrhh! - reče ono.

- «Hej, ne diraj mi Prijatelja,» - prevede Whike, - jer bijaše to Lud koji se vratio iz Thronton-le-Beansa, a s njim i njegova Majka, Mama Oafery. (MD 232)

Ludov način izražavanja nalazi se izvan dosega razuma koje vodi Masona i Dixona, a s obzirom da ga zbog njegovih urlika možemo shvatiti i kao još jednim hibridom čovjeka i životinje, Ludov lik moguće je čitati i kao simbol drugačijeg, Drugog ili divljeg, tj. onog rubnog i nekontroliranog što ideologija kolonizacije i prosvjetiteljstva nastoji osvojiti. Uzmemo li u obzir i činjenicu da se Lud bavi kopanjem tunela u podzemnom prostoru oslobođenom oznaka posjeda ili državnih granica poput one koju u američko tlo upisuju Mason i Dixon, postaje jasno kako je Lud lik koji je svojom komičnom karakterizacijom, nerazumljivim govorom i skrivenim, podzemnim djelovanjem subverzivan za dominantnu ideologiju prosvjetiteljstva, a stoga i za društveno-kulturni poredak koji se nastoji uvesti u američki prostor. U takvoj Ludovoj subverzivnosti leži i potencijalno objašnjenje iznenadnog komičnog preobražaja kroz koji Lud prolazi pri kraju prizora. Naime, puni mjesec uzrokuje promjenu u Ludu, no u opisu Ludovog preobražaja uočiti ćemo parodiju ustaljenih konvencija iz priča o vukodlacima. Ludov je preobražaj izokrenut te oprečan preobražajima iz popularne kulture, pa se zato Lud ne mijenja iz čovjeka u vukodlaka, već iz divlje zvijeri postaje kulturni čovjek: «Mijenja se - dovikne Whike onima unutra - prvo Zubi, da, a zatim Njuška i Kandže, - sad ostaje bez Dlake, dobro, a sad je, da, sad je na dvije noge, - veže Ovratnik, popravljajući Kopču, evo ga sad, - Gospodin Ludowick» (MD 237). Nakon preobražaja, u krčmu ulazi kičeno odjeveni Ludowick, a njegove životinjske urlike zamijenio je vrlo profinjen način izražavanja, koji je zapravo smiješan stereotip uglađenog *dandyja*. Ironično je da puni mjesec nije doveo do promjene čovjeka u dlakavu zvijer, već se Lud iz neartikulirane subverzije prosvjetiteljstva pretvorio u parodiju kulturnog čovjeka.

Kao što je gore spomenuto, Pynchonov je roman premrežen prizorima smještenima u unutrašnjost ili okolicu cijelog niza krčmi iz različitih dijelova svijeta. Riječ je o mjestima na kojima dolazi do komičnih susreta likova iz različitih slojeva društva, suočavanja ljudi s fantastičnim hibridima, sudara oprečnih ideoloških i političkih uvjerenja, rasprava o nepomirljivim vjerskim stajalištima te sukoba na temelju međunarodnih nesuglasica i razlika u svjetonazorima. Drugim riječima, u kaotičnim i bučnim prostorima krčme odvija se menipejsko supostavljanje različitih ideja i njihovo propitivanje, a u tom postupku ogoljavanja političkih, ideoloških i vjerskih problema humor je gotovo uvijek prisutan. Krčma tako postaje ono što Foucault naziv heterotopijom,¹⁰⁷ mjestom drugosti koje se u slučaju romana *Mason & Dixon* odupire dominantnom modelu uređenja društva temeljenom na razgraničenju, odnosno definiranju jasnih granica između društvenih slojeva, različitih kultura, civilizacije i divljine te onih na položaju moći i onih kojima je moć oduzeta. Učeni Engleski Pas i Lud Oafery nedvojbeno su vezani za Foucaultove heterotopije otklona (mjesto na kojima pronalazimo pojedince čije je ponašanje oprečno vladajućim pravilima ponašanja), a menipejska kombinacija komičnog s grotesknim i čudovišnim u tekstu funkcionira kao neočekivana mezalijansa, koja Pynchonove hibride, pa tako i krčme kao heterotopijske hibride različitih društvenih slojeva i kultura, stavlja u jasnu opreku prema «strogim taksonomijama službene kulture» kako bi ponudila «Ameriku kakva je mogla postojati.»¹⁰⁸ U Pynchonovim heterotopijskim prostorima krčme Pynchonovi će likovi smijehom nadjačati univerzalne zakone fizike, matematike i logike, ali i društvene norme i hijerarhijske odnose. U krčmama se događa spoj povijesti i fantazije, stvarnosti i fikcije, činjeničnog i zamišljenog, novog i starog, a smijeh koji se u heterotopiji može oduprijeti svakom ustaljenom običaju ili zakonu može se shvatiti kao način da se uspostavi alternativna slika svijeta suprotstavljena povijesti kolonijalizma, imperijalizma, ropstva i genocida poput onog provedenog nad Indijancima Sjeverne Amerike. Kao što napominje Wall Hinds, to je ipak samo alternativna verzija koja u tijeku radnje romana neće nadjačati stvarnu sliku Amerike kao onog geografskog i društvenog konstrukta koji se u romanu ironično naziva *snom Britanije*. Drugim riječima, smijeh heterotopije nije tek naivno zamjenjivanje tragedije komedijom kako bi se od zločina počinjenih u Americi i drugdje u svijetu pobjeglo u smijeh, već se u romanu stalnim ispreplitanjem humora s ozbiljnim ostvaruje ozbiljno-smiješni stil koji propituje svaku pojednostavljenu reprezentaciju

¹⁰⁷ Usp. Michel Foucault, «O drugim prostorima», prev. Stipe Grgas, *Glasje*, (1996) 6, str. 8-14.

¹⁰⁸ Wall Hinds, «Species in *Mason & Dixon*», str. 181.

američke iznimnosti i sličnih mitova, ali i same heterotopije. Općenito govoreći, heterotopije u Pynchonovim tekstovima funkcioniraju kao ambivalentna mjesta, odnosno kao mjesta otpora koja ne uspijevaju zamijeniti dominantne strukture te tako ponuditi neku valjanu alternativu, a kako je taj otpor nerijetko upisan u komički modus, one su i na toj razini također ambivalentne, istovremeno politički subverzivne, ali i ispunjene vicevima, komičnim apsurdom i *slapstick* komedijom. Dok ta komičnost može djelovati upravo kao element političke subverzivnosti smještene na marginalnu i liminalnu poziciju, ona ponekad ipak prerasta u autoparodiju, što možemo primijetiti u slučaju Tristera iz romana *The Crying of Lot 49*, heterotopije koja iz otpora dominantnom poštanskom modelu postaje parodijska kopija istog tog modela, a pritom i parodija otpora. Određene heterotopije Pynchonovih djela supostavljaju različita mjesta, osporavaju utopije i podrivaju određene ideologije, no kako uvijek djeluju s margine i ne nameću se kao izvor linija bijega ili nekog alternativnog i održivog društvenog poretka (sjetimo se samo anarhističkih zajednica iz *Against the Day*), one funkcioniraju kao element menipejskog komično-ozbiljnog pogleda koji poziva na proučavanje dominantnih struktura poput ideje prosvjetiteljstva, ali i na propitivanje samog subverzivnog potencijala heterotopija.

Premda anegdote o Ludu, Vaucansonovoj Patki i Učenom Engleskom Psu možemo čitati u kontekstu posljedica utjecaja kulturne homogenizacije, očito je kako fantazija i stvarnost još uvijek na neki način supostoje u Pynchonovoj verziji svijeta, pa tako i sama Linija, tj. granica koju upisuju Mason i Dixon, postaje ironična heterotopija kao mjesto neprestane borbe razuma i fantastike. Iz spomenutih anegdota vidljivo je da Mason i Dixon počinju uočavati strategije kojima se drugačije izolira, marginalizira i istiskuje iz vremena u kojem žive likovi, no u romanu je to drugačije još uvijek prisutno u obliku fantastike. Jedan je od središnjih fantastičkih motiva romana duh Masonove supruge Rebeke, koji na nekoliko mjesta u romanu posjećuje Masona i obraća mu se iz zagrobnog života. Nužno je istaknuti kako je nejasno je li riječ o stvarnim susretima ili tek snovima, što samo dodatno naglašava nestabilnu granicu između svakodnevice i fantastike, pri čemu i takva mjesta u romanu možemo nazvati heterotopijama, odnosno mjestima na kojima dolazi do supostavljanja mjesta živih i mrtvih. Zanimljivo je da Mason poseže upravo za humorom pri susretu s fantastičnim i gotičkim elementom zagrobnog. Menipejska mezalijansa života i smrti te smijeha i straha oprečna je dominantnom mitu o napretku prosvjetiteljstva, znanosti i razuma koja dominira romanom, pa zato ne začuđuje što će se Mason našaliti na račun vladajuće ideologije u trenutku kada se susreće s duhom: «Pokušao se sam sa sobom našaliti. Ne bi li ovo trebalo biti

Doba Razuma?» (MD 164) Masonov susret s duhom poslužit će kao uvod u anegdotu o tome kako je upoznao Rebeku, a pokazat će se da je njegova pripovijest prepuna primjera humora kojim se odražava karnevalesknu sliku svijeta. U toj je slici ono začudno i drugačije još uvijek prisutno u životima likova, premda uvijek u opasnosti od kulturne homogenizacije «Doba Razuma». Kao važan aspekt menipske satire, ono ima i ulogu neočekivanih izokretanja društvenih hijerarhija, pa tako Masonova priča o prvom susretu s Rebekom sadrži opis seoskog blagoslova sira, koji je bio toliko velik da je privukao mnogo promatrača, «kao da se sprema kraljevsko rođenje» (MD 167-168). Nakon kratke komične pjesme o «slavnom čudovišnom siru» (MD 168), Rebekah spasi život Masonu, koji se slučajno našao na putu golemom odbjeglom siru. Pri tom prvom susretu Mason će se zaljubiti u Rebeku, ali njihova ljubavna priča pritom je uokvirena anegdotom o blagoslovu divovskog sira. Izvrtanjem uobičajenih uloga hrabrog spasitelja i ugrožene dame (jer u navedenom prizoru žena je ta koja spašava muškarca) te oslanjanjem na elemente farse i *slapstick* komedije parodira se žanrovske konvencije ljubavnog romana. Kao što Masonova pričao o prvom susretu s Rebekom sadrži elemente koji ne odgovaraju čitateljevim očekivanjima o tradicionalnoj ljubavnoj pripovijesti, tako i priče o Masonovim susretima s duhom pokojne supruge djeluju kao subverzivan element unutar okvirne priče o prosvjetiteljskim projektima Masona i Dixona.

4.2. Napredak i kronotop puta

U romanu *Mason & Dixon*, kao i u drugim Pynchonovim romanima, protagonisti se gotovo neprestano nalaze u pokretu, bilo da riječ o stvarnom, fizičkom kretanju kroz prostor ili pak o putovanju putem maštanja, snivanja i razmišljanja. Upravo se na svojim putovanjima svijetom, a posebice Sjevernom Amerikom, Mason i Dixon susreću s komičnim likovima, događajima i pojavama, a u tim se susretima s drugačijim, odnosno Drugim, ostvaruje menipejsko propitivanje središnjih američkih mitova o napretku. Spoj putovanja i smijeha tvori okosnicu romana na kojoj se ostvaruje parodija jedne velike pripovijesti o osvajanju svega što je strano, nepoznato ili na neki način ideološki suprotstavljeno idejama imperijalizma, kolonijalizma i prosvjetiteljstva. U proučavanju odnosa smijeha i kretanja poslužit ćemo se Bahtinovim pojmom kronotopa. Riječ je o pojmu koji autor definira kao «[s]uštinsku uzajamnu vezu vremenskih i prostornih odnosa, umetnički osvojenih u književnosti», odnosno mjesto u tekstu na kojem dolazi do presijecanja ili interakcije između vremena i prostora. Kronotop, «što u bukvalnom prevodu znači 'vremeprostor'»,

Bahtin posuđuje iz Einsteinove teorije o relativnosti, no pritom naglašava kako za književnu teoriju nije važan onaj smisao koji on ima u teoriji relativnosti, već u njemu prepoznaje «značajno izražavanje neraskidivosti prostora i vremena».¹⁰⁹ Bahtin ističe kako je od posebne važnosti veza između motiva susreta i tzv. kronotopa ceste jer je u tom kronotopu jedinstvo vremena i prostora izrazito jasno. Povijest književnosti obiluje djelima koja sadrže motiv putovanja ili neku varijaciju na taj motiv, pri čemu se kretanje često spaja s motivom slučajnih susreta i popratnih avantura. S obzirom da je riječ o prostoru na kojem dolazi do neočekivanih i nasumičnih dodira, «ovde se slučajno mogu sresti oni koji su normalno razdvojeni društvenom hijerarhijom i prostornom udaljenošću, ovde mogu nastati svakojaki kontrasti, sresti se i uplesti različite sudbine» (373).

Putovanje je jedan od najčešćih motiva Pynchonovih romana, a pojavljuje se gotovo od samog početka autorova stvaralaštva i nerijetko je povezano s humorom. Pynchon u najranijim djelima u središte radnje postavlja likove koji, često motivirani potragom za nečime, odlučuju krenuti na put (kao, primjerice, u pripovijetkama *Lowlands* ili *Under the Rose*). Čak i ako sami nisu komični, oni na svom putu susreću likove koji postaju izvor smijeha zbog svojih komičnih karakteristika, apsurdnih aktivnosti, crnohumornih opaski, viceva i priča. Polazeći na put, Pynchonovi likovi ostavljaju iza sebe ustaljena shvaćanja društva, uče prepoznavati i kritizirati pripovijesti kojima se nastoji objasniti svijet te tako napuštaju granice unutar kojih su postojali prije putovanja. Premda su Pynchonovi likovi ponekad plošni nositelji određenog uvjerenja, zablude ili nekog filozofskog stajališta, a ponekad čak samo usputne komične karikature, raznolika putovanja prožeta komičnim situacijama ipak značajno mijenjaju neke od likova koji odluče krenuti na put. U Pynchonovim je djelima cesta (odnosno prostor na kojem se odvija putovanje, bilo da je riječ o stvarnoj cesti ili nekim drugim predjelima poput podzemlja, mora, zraka ili pak predjelima fantastike, snova i mašte) mjesto na kojem likovi ostvaruju prekid sa svojim prethodnim položajem u društvu, pritom napuštajući fizičku statičnost, ali i mjesto na kojem humor u obliku parodije, satire ironije ili nekog drugog postupka omogućuje likovima i putovanje u obliku novih spoznaja.

Kao posljedica takvog kronotopa spojenog s humorom nešto slično istovremeno se može dogoditi i sa samim tekstom i njegovim čitateljem. Naime, putovanje koje protagonista izvlači iz njegovih prethodnih okvira te ga suočava s novim prostorima i likovima u Pynchonovim se romanima nerijetko gradi na principu slučajnosti. Pritom čitatelj ima dojam kako bi se taj niz

¹⁰⁹ Bahtin, *O romanu*, str. 193.

avantura i susreta mogao nastaviti u beskonačnost, pa stoga Pynchonovi romani gube na linearnosti i predvidljivosti te postaju ishod interakcije između glasova i prizora koji se neprestano umnažaju. Nepredvidljivost pojedinih epizoda romana protagoniste može dovesti do situacija koje su komične zato što su, primjerice, ironične, začudne ili čak apsurdne, a pritom ta veza putovanja i komične nepredvidljivosti u protagonistima potiče osjećaj paranoje, odnosno straha od nadzora i nedostatka upravljanja vlastitom sudbinom. Naime, već se i u epizodama s početka romana, u kojima Mason i Dixon putuju prema Sumatri, razvija tema nepovjerenja u centre moći kao što su Kraljevsko društvo astronoma. S obzirom da ih na prvom putovanju presreće i napada francuski bojni brod, dvojica znanstvenika sumnjaju u neku zavjeru ili barem loše namjere Kraljevskog društva. Njihova paranoja nedvojbeno je vezana upravo uz kretanje kroz prostor jer se u njemu najednom osjećaju kao pijuni u nečijoj skrivenoj igri (usp. MD 75). Znakovito je kako njihovu paranoju potiču upravo situacije koje su spoj komedije s bizarnim ili grotesknim, kao što je opis njihovih reakcija i paranoidnih razmišljanja tijekom i nakon napada francuskog broda. U tim se prizorima proza na više mjesta prekida stihovima, pa tako u pjesmi Mason i Dixon sebe uspoređuju s robovima, tvrdeći kako nema posla koji astronomi ne bi prihvatili (usp. MD 50). Suočeni s paranojom zbog nedostatka vjere u centre moći koji kontroliraju njihova kretanja prostorom, i drugi se likovi okreću oblicima ponašanja kojima kombiniraju smijeh s grotesknim ili začudnim. Paranojom obilježen prizor u likovima budi krajnja psihološka stanja karakteristična za menipsku satiru, pa se u epizodi nakon gore spomenute pjesme Masona i Dixona kapetan broda prisjeća kako je još u mladosti otkrio prednosti «povremenog hinjenja slaboumnosti, čime bi postigao Prednost nad svakim tko ne bi bio siguran na kojoj se strani Razuma nalazi» (MD 53), čime tekst istovremeno aludira na Shakespearova Hamleta i njegovo hinjenje ludila. Mikrokozam engleskog broda tako postaje destabilizirani menipejski prostor u kojem likovi, dijelom pod utjecajem paranoje, slobodno mijenjaju svoje identitete, glume ludost, koriste opscene izraze i rugaju se najvišim autoritetima.

Masonovo i Dixonovo putovanje heterotopijom mora prikazano je kao kretanje prostorom koji je u neprestanoj mjeni, pa stoga i podložno za čitanje tih epizoda u kontekstu menipejske promjenjivosti. No, nužno je istaknuti kako su i drugi prostori, koje možda ne bismo povezali s promjenom, isto tako opisani kao nestabilna mjesta. Ta su mjesta komična upravo zbog ironičnosti svoje nestabilnosti. Jedno takvo mjesto je i Cape Town, središte nizozemske kolonije u južnoj Africi. Riječ je o heterotopiji koja funkcionira kao nadomjestak udaljenog europskog središta, iluzija Europe transplantirane na drugi kontinent, mjesto neprestano na granici između središta i

marginie. Europski vladari održavaju svoj identitet prenošenjem svojih običaja i navika u okolinu u kojoj postaju začudni zbog svoje dekadentne nemoralnosti uokvirene atmosferom fatalizma, a u isto vrijeme robovi i ostale sluge kolonizatora balansiraju na granici između novog identiteta nametnutog procesom kolonizacije i svojeg izvornog identiteta vezanog uz jedan dio Afrike i njezine kulture. Sve se to odvija u gradu koji «kao da je postavljen na neki drugi Svijet», dok je istovremeno i cijela geografija Afrike opisana kao nečitka karta, sablasni prostor koji je «*druga polovica svega poznatog*» (MD 58). Drugim riječima, Afrika je nedokučiva i sablasno rubna heterotopija u hegemonijskoj perspektivi nizozemskih kolonizatora, a oni sami opsjednuti su osjećajem gubitka (jer vjeruju da se nalaze na vremenskom i geografskom «Kraju Svijeta», MD 78) te se često ponašaju razvratno i nasilno. Riječ je o nesigurnom rubnom prostoru, u kojem je «Stopa samoubojstava među robovima visoka, - ali jednaka onoj među Bijelcima, i to bez razloga, ili pak zbog Razloga sveprisutnog i neistraženog» (MD 69). Suočen sa moralnim problemima života u nizozemskoj koloniji, Mason će postati sve zlovoljniji i zgražati se nad problemom bavljenja astronomijom u zemlji u kojoj mu pri njegovim izračunima pokorno služe robovi, dok će Dixon osjetiti mnogo veću bliskost s Afrikancima nego s bijelim kolonizatorima i prema njima se stoga ponašati s «Ljubaznošću s kojom se nikada ne uspijeva ophoditi s njihovim Vlasnicima» (MD 78). Takav pogled na položaj Afrikanaca može se shvatiti i kao nagovještaj činjenice da će upravo granica koju će Mason i Dixon upisati u teritorij Sjeverne Amerike u devetnaestom stoljeću kasnije predstavljati granicu između sukobljenih država u Američkom građanskom ratu (1861 - 1865), čiji je središnji uzrok bilo pitanje ropstva. Važno je ipak naglasiti kako unatoč tome Masonova i Dixonova granica u romanu nije jednostrano negativno određena (a isto vrijedi i za razum kao dominantan pojam iz kojeg proizlazi potreba za upisivanjem granice), već je riječ o ambivalentnom mjestu, koje ima brojne pozitivne učinke, ali je istovremeno vezano i za neke traumatične događaje iz američke povijesti. S obzirom da je Dixon zbog svog pogleda na ropstvo spreman propitivati rasističku politiku, u očima bijelih građana pretvara se u nešto nalik na komičnog čudaka ili nerazumljivog ekscentrika. Drugim riječima, on za njih postaje menipejski lik, čiji je identitet u očima kolonizatora hibridna mješavina stereotipa i predrasuda kojima se oni inače služe u svom diskursu kako bi održali hijerarhijski odnos između sebe i marginaliziranih Afrikanaca. Gospođa De Bosch zato će za njega reći da je «nepristojan, napola hinduist, ili sjedi u transu ili skače na noge kako bi blebetao o nečemu što mu u tom trenu na svojem nezamršenom putu prolazi od jednog uha prema drugom. J. N. P, moja Djeco, – Jednostavno Nije Prikladan»

(MD 61). Dixon, kao i brojni drugi likovi u *Mason & Dixon*, odgovara arhetipovima lude, klauna i lupeža koje Bahtin ističe kao nositelje smijeha u onim književnim djelima čija se komičnost ostvaruje uporabom parodije i satire.¹¹⁰ Riječ je pritom o likovima kod kojih je ključna karakteristika *drugost*, odnosno sposobnost ili privilegija da budu ono *drugo*, baš kao što je Dixon drugo u općeprihvaćenom svjetonazoru izvan svijeta romana.

Dixon u gore spomenutoj epizodi funkcionira kao menipejska luda ili klaun, lik komičnih, neprimjerenih ili nekonvencionalnih karakteristika, a njegova drugost ogoljuje rasistički diskurs bijelaca i njihove planove temeljene na zavodačenju bijelih putnika. Naime, bjelkinje u Cape Townu žele da bijeli gosti poput Masona spavaju s crnim sluškinjama kako bi rodile djecu miješane rase jer ona na tržištu robljem postižu nešto višu cijenu. Zato će crna sluškinja s kojom bi Mason trebao spavati reći: «Sve što Gazdarica u tebi cijeni je tvoja bjelina» (MD 65). Nastojeći se obraniti od zavodljivih sestara Vroom, Mason će zamoliti Dixona da mu pribavi napitak protiv ljubavi (tzv. «Napitak Ravnodušnosti»), u čemu ćemo uočiti parodijski obrat klasičnog motiva ljubavnog napitka (ili nekog srodnog čarobnog sredstva koji treba dovesti do zaljubljivanja) poznatog iz ljubavnih komedija. Prizori zavodačenja (usp. MD 87) smješteni u Cape Town mogu se zato doimati tek kao menipejska parodija ljubavnih komedija u kojima sestre Vroom, groteskno potaknute «Motivima Reprodukije i Trgovine» (MD 66), erotsko-komičnim dijalozima nastoje probuditi Masonovu požudu, no razigrani humor navedenih prizora neodvojiv je od teme trgovanja ljudima i rasnih hijerarhija. Takvim grotesknim menipejskim kombinacijama oprečnih kategorija Pynchonova parodija nadilazi okvire komičnih izokretanja žanrovskih konvencija te u njoj možemo čitati subverziju tradicionalne historiografije koja počiva na «Kolektivnom Duhu» nevidljivih *drugih*, onom beskrajnom nizu «Nepravdi počinjenih Svakodnevno protiv Robova [...] koje nitko ne zapisuje, koje su čarolijom nevidljive za povijest, premda i nevidljive posjeduju Masu i Brzinu, pa mogu ne samo zveckati Lancima, nego ih i raskinuti» (MD 68).

S obzirom da Mason i Dixon istražuju položaje marginaliziranih skupina poput crnih robova, u tekstu se pojavljuju pripovijesti i glasovi skupina inače izdvojenih iz reprezentacija povijesti. Mason i Dixon doista su uvijek na margini, pa stoga i kada se bave ucrtavanjem granice, tim središnjim događajem romana, tekst neprestano održava njihovu vezu s društvenim, kulturnim, geografskim i drugim marginama. Mason i Dixon sami će skretati s posla upisivanja Linije kako bi, primjerice, svratili u kakvu krčmu, u kojoj će se zatim pripovijedati o nekom komičnom

¹¹⁰ Usp. Bahtin, *O romanu*, str. 179.

dogadaju. Njihovo se skretanje s Linije odražava i na strukturi romana, s obzirom da ona ne održava središte pozornosti na upisivanju Linije, već se vrlo često događa da neki od brojnih pripovjedača promijene temu i počnu pripovijedati šale, anegdote ili neku drugu vrstu priče unutar okvirne priče romana. Dakako, roman se nakon toga uvijek vraća na priču o Liniji, no samo kako bi se ubrzo nakon toga prekinula nekom drugom epizodom, često usredotočenom na neki marginalizirani lik ili zajednicu. Ironija tog postupka prepoznaje se u činjenici da su upravo Mason i Dixon predstavnici kolonizacijskog centra koji napuštaju principe tog središta kako bi ga proučavali s položaja margine. Govoreći o potencijalnom bijegu iz središta, Dixon će reći: «[T]rudim se držati Margina što više mogu» (MD 69). Zato Dixon poput Gullivera zamišlja Cape Town kao «neki drugi Planet [...] na kojem su ovi Bijeli domoroci koji govore nizozemski civilizaciji koja nam je poznata jednako strani kao i najčudniji Pigmejci» (MD 69). Kao i u Swiftovoj satiri, u kojoj se Gulliverova perspektiva mijenja sa svakim novim mjestom koje posjećuje, tako i nizozemska kolonija u Dixonovim očima postaje prostor na kojem su bijelci nešto strano, a njihovo ponašanje sasvim neprirodno, čime se postiže menipejski učinak izjednačavanja onih na položaju moći sa stranim, zazornim ili čudovišnim, što je kasnije odraženo i u Masonovim snovima: «Bože pomози, [...] moji su mi snovi otkrili da je ovaj Grad jedna od kolonija Pakla» (MD 71).

U iskustvima Masona i Dixona ogoljuje se kolonijalistički diskurs, koji u tzv. *divljacima* prepoznaje nešto strano, *drugo* i neprirodno, dok protagonisti upravo u kolonijalistima prepoznaju te značajke. Cherrycokeov opis Masonova zamišljanja Dixonovih iskustava na Cape Townu iz četrnaestog poglavlja (usp. MD 148-153) sadrži klasičan menipejski prikaz onoga što Bahtin naziva «naturalizmom društvenog podzemlja», odnosno sudar čovjeka ideje «s ekstremnim izrazom svetskoga zla, razvrata, niskosti i gadosti.»¹¹¹ U tom se poglavlju, naime, opisuje Dixonov posjet erotskom klubu za gospodu, u kojem bijelci mogu iskusiti simulaciju ropskog života, ali prvenstveno kako bi ispunili svoje sadomazohističke fantazije. Primijetit ćemo kako to poglavlje počinje u komičnom tonu, a zatim se smijeh zamjenjuje prizorima seksualnog izrabljivanja robova. Takve metamorfoze iznenadit će čitatelja koji očekuje tekst s jedinstvenim ili jasno određenim tonom, pa stoga dolazi do zrcaljenja između destabilizacije teksta i samog postupka čitanja. Na početku poglavlja tako pratimo Dixonov povratak u Cape Town te njegov bijeg pred ljutitim Corneliusom Vroomom, koji ga nastoji ustrijeliti (usp. MD 117). U tom dijelu romana Corneliusova je agresija opisana na komičan način, a Dixon je pritom nalik nekom od tipičnih

¹¹¹ Bahtin, *O romanu*, str. 177.

likova zavodnika oženjenih dama iz ljubavnih komedija, koji su spletom okolnosti primorani bježati od ljubomornih supruge. Nakon komičnog prizora potjere kroz grad i opijanja u krčmi, Cornelius vodi Dixona u gore spomenuti klub, gdje će se nasilje premjestiti iz komičnog u groteskni tonaliteta. Dixon će primijetiti kako jedan od robova vodi ropkinju Austru na povodcu, simulirajući tako «ropstvo unutar Ropstva» (MD 150), saznaje da se ropkinje dovodi kako bi gostima služile kao «snene, neotporne sjene» (MD 151) za erotske potrebe, a kasnije se u poglavlju spominje i da se posebno neposlušne ropkinje ponekad baca u sobe s podivljanim luđacima, što ponekad završava smrću tih žena. Zanimljivo je i da se sami robovlasnici ponekad upuštaju u mazohističke erotske scenarije poput «Crne Rupe», pri čemu se gole «robove» prisiljava da u skućenoj prostoriji stoje među desecima drugih ljudi (usp. MD 152). Ono što je do maloprije bila parodija ljubavnih komedija, odjednom se pretvara u sliku kolonijalizma kao sustava koji ropstvo može iskusiti tek u drastično izmijenjenom kontekstu erotskih igara. Pritom simulacija ropskog iskustva ne vodi njegovu boljem razumijevanju, već samo zadovoljavanju perversnih potreba robovlasnika, a smrt robova korištenih pri toj simulaciji još jednom je sasvim prihvatljiva posljedica kolonijalističkog poretka. Menipejski prostor «razvrata, niskosti i gadosti» poslužit će kako bi se «čovjeku ideje» (odnosno Dixonu, a pritom i Cherrycoku kao pripovjedaču tog poglavlja) pružila prilika da dovede u pitanje strukture i hijerarhije kolonijalizma:

Mali broj ljudi govori mnogo većem broju što da čine sa svojim Životima, - u tom Mnoštvu ljudi, gotovo im svi dopuštaju da to čine. Britanci u Indiji potiču brojnu populaciju kojom vladaju da raste koliko želi, a pritom prisvajaju zemlju tih Ljudi i određuju im na kojim se dijelovima smiju radati. (MD 153)

Masonova i Dixonova iskustva zato stoje u izravnoj suprotnosti prema mitovima o napretku, na kojima se često temelji tradicionalna historiografija, ali i veliki kolonijalni pothvati, pritom prikrivajući priče o marginaliziranim pojedincima ili društvima. S obzirom da je već i sam spomen glasa Drugoga znak za uzbunu na vrhu hijerarhije, ne začuđuje što se u romanu smijeh robova ističe kao posebno opasna pojava. Smijeh je, dakako, sastavni dio karnevalskog izvrtanja rasnih hijerarhija, pa je razumljivo što se on i u romanu izravno spominje kao jedno od najopasnijih oruđa robova. Smijeh robova za robovlasnika Vrooma kao da predstavlja sav kritički potencijal njihovih razgovora, pa zato Vroom po noći iz kreveta osluškuje njihov smijeh, kao da je riječ o kakvoj

zavjeri ili nadolazećoj revoluciji: «[M]isli da čuje smijeh kroz prozore, čak i kad je vjetar glasniji od svakog drugog zvuka, - smijeh robova. Zna da ga promatraju i zato veliku Pažnju posvećuje nijansama njihova govora» (MD 63).

Spoj humora i propitivanja tradicionalne historiografije nije ograničen samo na priču o Masonu i Dixonu, već izlazi i izvan okvira Cherrycokeova pripovijedanja. Riječ je o smijehu koji prodire i u rasprave slušatelja okupljenih oko Cherrycokea i njihove povremene šale, kojima se također propituje mogućnost pripovijedanja prošlosti iz jedne perspektive. LeSpark će tako svoju rasističku i religijom obojenu viziju povijesti temeljiti na uvjerenju prema kojem je povijest niz sekularnih posljedica koje su uslijedile nakon Kristova uskrснуća: «Kao što Divljaci Plesom slave svoje velike Lovove, tako je i Povijest Ples našeg Lova za Kristom». Šaleći se na račun takvog pogleda na povijest, prema kojem je ona jednosmjerni tijek unaprijed određenih događaja (koji ujedno sadrži i jasnu razliku između «Divljaka» i civiliziranih društava), Ethelmer će reći: «Uključujući sve križarske ratove, Inkviziciju, Sektaški rat, milijune života, more krvi [...] Što se dogodilo? Toliko mu se svidjela smrt da nije mogao dočekati da se vrati i podijeli je sa svima?» Ethelmerova je šala, naravno, pretjerano subverzivna za LeSparkovo shvaćanje povijesti jer su «Vicevi o Spasitelju» (MD 76) neprihvatljivi pod njegovim krovom.

Subverzivni glasovi ipak ne dolaze samo s margine, već su smješteni i u samo središte prosvjetiteljskih projekata. Naime, parodija prosvjetiteljstva ironično se oslanja upravo na uporabu artefakata koji predstavljaju okosnicu različitih znanstvenih projekata romana. S obzirom da likovi na više mjesta u romanu naglašavaju da žive u razdoblju razuma, a pritom se i često koriste satovima u svojim preciznim mjerenjima, upravo je mehanizam sata jedan od središnjih motiva parodije prosvjetiteljskog traganja za znanjem i istovremenog izbjegavanja iracionalnosti. Mason i Dixon donose dva sata na otok Svetu Helenu kako bi s Nevilom Maskelyneom surađivali na mjerenjima, no ispostavlja se kako satovi posjeduju neke ljudske karakteristike. Riječ je o menipejskim hibridima mehanizma i čovjeka, koji u odsustvu svojih vlasnika započinju kratki razgovor o Masonu i Dixonu te pritom uspoređuju dojmove o svojim vlasnicima. Znakovito je da je upravo fantastičnim satovima prepušteno da preuzmu jedan dio teksta te pripovijedaju o karakteristikama Masona i Dixona jer na taj način oruđe koje bi trebalo biti u službi pobornika prosvjetiteljstva dobiva vlastiti glas i mogućnost da donosi sud o svom vlasniku:

- Želiš li nešto znati o Sv. Heleni? ili o Maskelyneu?

- Čujem Korake kako se približavaju.
- Onda samo na brzinu, - Maskelyne je lud, ali ne onoliko lud poput nekih, među kojima posebno moraš pripaziti na – (MD 123)

Ironično je što sat baš u razdoblju razuma može donositi sud o nedostatku razuma svog vlasnika, a dodatna se ironija može prepoznati i u iznenadnom prekidu razgovora između satova. Naime, čuvši da se netko približava, satovi su utihnuli, iz čega je moguće zaključiti da od svojih vlasnika skrivaju vlastitu prirodu i informacije koje o njima međusobno dijele. Ne samo da predstavnici prosvjetiteljstva gube razum, kao što to tvrde njihovi vlastiti uređaji, već oni ne mogu imati povjerenja ni u mehanizme kojima bi trebali moći vladati i koji su za njih od presudne važnosti za ispunjenje prosvjetiteljskih zadataka. Nakon što Dixon napusti otok, Mason provodi vrijeme s Maskelyneom i počinje dijeliti mišljenje satova. Naime, Maskelyneovo ponašanje u suprotnosti je s principima razdoblja razuma, što je vidljivo iz njegovih znanstveno-fantastičnih razmišljanja o Zemlji kao živom planetu, priča o divovskoj zmiji ili zmaju koji živi u planini te komičnim pjesmama o astronomiji i astrologiji (usp. MD 128-137). Maskelyne tako iznenađuje čitatelja pjesmom u kojoj astronomiju (koja u romanu funkcionira kao jedna od najvažnijih disciplina u velikoj priči o prosvjetiteljskom napretku) uspoređuje s prostitutkom, a netom nakon toga s Masonom se bavi astrologijom te izrađuje natalne karte. Maskelyne tako postaje menipejski lik lude, u kojem dolazi do spajanja racionalnog s karakteristikama iracionalnosti i nepredvidljivosti. Drugim riječima, Maskelyne postaje komični hibrid kojim tekst krši ustaljene hijerarhije i u njemu miješa središte s marginom, odnosno njegovim postupcima i riječima prelazi prag središta kako bi dotaknuo ono *drugo* te ga tako pretvorio u subverzivnog nositelja karnevaleskne slobode. Humor stoga funkcionira i na principu umetanja *drugosti* u samo središte prostora i subjekata romana koji bi u tradicionalnom povijesnom romanu bili prikazani kao nositelji spoja bijelosti, moći, racionalnosti i raznih mitova koji se u američkoj povijesti vežu uz navedene kategorije, pa se i na taj način iznevjerava čitateljevo očekivanje. Nešto slično događa se i s likovima koji predstavljaju samu okosnicu američkih mitova, stoga ćemo proučiti kako se humor u karakterizaciji tih likova može čitati kao podrivanje mitova te destabilizacija pretpostavljenog znanja čitatelja, ali i kako nam taj postupak omogućava da u humoru prepoznamo značajke rizoma.

4.3. Rizomatske veze

Nedugo nakon dolaska u Ameriku, Mason i Dixon susreću Benjamina Franklina (usp. MD 266-268), jednog od utemeljitelja SAD-a, a njegova veza s napretkom kao središnjom idejom prosvjetiteljstva može se iščitati iz činjenice da je u romanu opisan kao čovjek koji može ukrotiti munje i upravljati nekoć tajanstvenim snagama prirode. Ironično je da će baš Franklin savjetovati Masonu i Dixonu da upoznaju pukovnika Georgea Washingtona jer će se ispostaviti kako je on u romanu prikazan na komičan način koji destabilizira spoznajnu poziciju čitatelja, odnosno iznevjerava čitateljeva očekivanja izgrađena na temelju američkih mitova o ocu američke države. Dvadeset i osmo poglavlje, u kojem će Mason i Dixon upoznati Washingtona, započinje citatom iz fiktivne knjige velečasnog Cherrycokea. U njemu se čitatelja upozorava na dekadentnost stanovnika države Virginije, jer oni, između ostalog, od svojih robova uče i korake njihovih plesova (usp. MD 275). Unatoč pretjerano zabrinutom tonu Cherrycokeova citata, spominjanjem utjecaja crnačke kulture na bijele robovlasnike (što je u skladu s povremenim aluzijama na budući utjecaj jazz-a na američku kulturu) u navedeno se poglavlje uvodi tema hibridnosti identiteta. Vidjet ćemo kako je riječ o hibridnosti koja se pojavljuje u sasvim oprečnim društvenim slojevima, pa ćemo je stoga prepoznati na razini moćnih robovlasnika (poput budućeg predsjednika SAD-a), ali i na društvenoj razini robova, pri čemu je u oba slučaja humor ključna kategorija jer doprinosi nastanku hibrida.

Dvadeset i osmo poglavlje usredotočeno je na dva različita hibrida, Georgea Washingtona i njegova roba Gershoma, a konstrukcija njihovih identiteta postignuta je humorom koji krši društvene konvencije i granica robovlasničke hijerarhije. Ishod takvog pristupa jest nastanak fiktivnog identiteta prvog američkog predsjednika na temelju spoja komičnih prizora, povijesnih činjenica te legendi o Washingtonovu životu, a pritom je nezanemariv i utjecaja šala roba Gershoma. U tom prvom susretu Washington je prikazan kao šaljiv lik, pa se tako humorom iznevjerava čitateljeva očekivanja o reprezentaciji predsjednika temeljena na postojećim pričama ili konvencijama o prikazivanju Washingtonova identiteta. Nužno je istaknuti kako svaki Pynchonov tekst funkcionira na taj način, što je ujedno ključ njegova humora i ambivalentnosti učinaka koje proizvodi. Pritom su presudna čitateljeva očekivanja, odnosno ono što čitatelj zna o Washingtonu (o kojem svatko nešto zna), a isto vrijedi i za povijesne činjenice koje nisu jednako poznate. Važno je da je Pynchonova konstrukcija Washingtona, ali i svaka druga njegova

konstrukcija, kako na razini fabule, tako i na razini strukturnih odnosa, takva da iznevjerava očekivanja svakog čitatelja, bez obzira na njegova uvjerenja i stavove, a taj je učinak postignut spojem humora i pretjerivanja, hibridizacije, neočekivanih spojeva (odnosno metamorfoza) te višesmjernosti aluzija.

Kao što podsjeća Smith, povijesni diskurs osamnaestog i devetnaestog stoljeća nije samo «potvrđivao ideološke apstrakcije poput 'osvajanja' i 'civilizacije'» (te na taj način legitimizirao rasizam i prikazivao američko širenje na zapad kao čin s božanskim odobrenjem), već i mitologizirao povijesne ličnosti:

[R]etoričke i ideološke apstrakcije često su personificirale istaknute povijesne ličnosti poput Georgea Washingtona i Benjamina Franklina. Pripovjedne reprezentacije Washingtona, Franklina i drugih 'očeva osnivača' često su im pripisivale sve političke, društvene, intelektualne i moralne vrijednosti potvrđivane u odobrenoj američkoj povijesti. [...] [A]ko je Franklin u tim tekstovima bio apoteoza američkih mogućnosti, o Washingtonu se govorilo kao da je više od čovjeka. [...] Takva retorika očito nije imala veze s Washingtonovim i Franklinovim stvarnim prednostima i manama. No, ona pokazuje kako je odobreni povijesni diskurs rabio pojedince kao mitološka mjesta.¹¹²

Washington i Franklin u romanu funkcioniraju kao otklon od reprezentacija koje su u prošlosti služile za legitimaciju američkih vrijednosti, a taj otklon prepoznavamo u humoru kao ključnom elementu karakterizacije. Smith tako u Washingtonu i Franklinu uočava «parodiju pseudomitskih portreta pronađenih u odobrenoj američkoj povijesti» te, u isto vrijeme, «neizravnu parodiju vrijednosti koje su oni personificirali u tom obliku povijesnog diskursa.» Upravo zato reprezentacija Washingtona i Franklina u Pynchonovu romanu nije odgovor na povijesni zapis o njihovim životima, već na njihove subjektivne interpretacije: «Pynchonovi Washington i Franklin zapravo delegitimiziraju one aspekte ideologije odobrene američke povijesti – širenje na zapad, nadmoć bijelaca, vjeru u napredak i kapitalizam – koje su ti ljudi [...] utjelovili za većinu Amerikanaca» (151-152). Premda Washington i Franklin i dalje utjelovljuju te vrijednosti u Pynchonovu tekstu, njihove su reprezentacije otklon od patriotskih mitova o njima. U Cherrycokeovoj pripovijesti Franklin tako ne predstavlja štedljivost, radišnost i napredak, već

¹¹² Smith, *Pynchon and History*, str. 151.

postaje «figura koja simbolizira presijecanje smrti, kapitalizma, znanosti i industrijalizacije u tekstu, što je strategija reprezentacije kojom se [...] istovremeno usmjerava pogled u prošlost i budućnost Amerike» (152). Tako oblikovanim Franklinovim likom dekonstruira se prosvjetiteljska alegorija ljudske emancipacije, što Smith prepoznaje u činjenici da Franklin zločine bijelaca iz Cape Towna objašnjava znanstvenim pojmovima te uzrok prepoznaje u pozitivnom i negativnom električnom naboju. Umjesto da znanošću pokuša riješiti ljudske probleme, Pynchonov Franklin tehnologiju rabi u ideološke svrhe, ali i vlastiti profit, te tako postaje parodija mitskog Franklina.

Parodiju ćemo prepoznati i u karakterizaciji Washingtona, ali s drugačijim učinkom. Humor se u reinkripciji Washingtona pojavljuje već u prvoj Washingtonovoj rečenici, pa će tako budući predsjednik, kada primijeti da je viši od Dixona, koji je pak jednako toliko viši od Masona, reći sljedeće: «Mogli bismo sasvim lijepo stati u spremište s kosim krovom kad bismo stajali jedan iza drugoga [...] ali se pitam zašto bismo to učinili» (MD 275). Premda Cherrycoke brani Washingtona, tvrdeći kako on ipak nije ona nesposobna budala kakvom ga prikazuje londonski tisak, budući američki predsjednik iz Pynchonova romana već prvom svojom rečenicom pokazuje kako se ipak ne poklapa u potpunosti s tradicionalno idealiziranom karakterizacijom Washingtona. Dok Cherrycokeov Franklin «utjelovljuje vrijednosti kapitalističkog tehnokrata, George Washington [...] utjelovljuje pragmatičnu stranu američkog imperijalizma.» Smith će primijetiti da se u tekstu naglašava Washingtonovo iskustvo s iscertavanjem granica, s obzirom da je i sam bio geodet, pa se na taj način Washingtona veže uz Masonov i Dixonov projekt, ali i uz iscertavanje karti, koje se u tekstu dijelom povezuje s imperijalnim osvajanjem. Na taj se način u tekstu europska tradicija osvajanja precrtava na Washingtona, čime se istovremeno «demitologizira 'službenog' Washingtona, koji u romanu postaje zagovornik *regresivnih* ideologija.» Dekonstrukcija mitskog Washingtona, tvrdi Smith, većinom se odvija kroz dijalog Masona i Dixona s Washingtonom, koji podržava ropstvo te zastarjele europske vrijednosti poput feudalnog izrabljivanja: «Pynchonov je Washington više europski feudalni barun nego osnivač republikanskih ekonomskih vrijednosti, pa stoga dolazi i do dekonstrukcije vrijednosti koje je Washington utjelovio u odobrenoj američkoj povijesti: iskrenosti, moralnosti i poštenosti» (155).

U parodijskoj reinkripciji Washingtonova identiteta važnu će ulogu odigrati glas roba Gershoma, pa će tako i samo dvadeset i osmo poglavlje postati hibrid u kojem se dominantni glasovi bijelaca miješaju s komičnim i subverzivnim glasom crnog roba. Čitateljeva očekivanja na taj se način ponovo iznevjeravaju jer tekst poglavlja odjednom premješta fokus sa značajnog

susreta Masona i Dixona s Washingtonom na karnevaleskni humor menipejskog lika Gershoma. Primijetit ćemo kako je ironično da upravo Washington, pretpostavljeno središte poglavlja, poziva roba Gershoma u razgovor s Masonom i Dixonom te mu otvara prostor za govor i zbijanje šala na račun robovlasnika. Dodatnu ironiju prepoznavamo u Washingtonovu šaljivom opisu Gershoma, pri čemu se služi biblijskim citatom i opisuje svog roba kao Izraelca koji ne glumi, odnosno koji ne vara i ne služi se lukavštinama (usp. MD 278), a to je, kao što ćemo vidjeti, daleko od istine. Naime, Gershom se služi širokim rasponom verbalnih strategija, od kojih je jedna i zbijanje šala, kako bi svoj identitet oslobodio od tradicionalnog identiteta roba. Njegova prva rečenica u romanu («Yes Mastuh Washington Suh.») napisana je na način koji oponaša reprezentaciju govora robova iz tekstova kao što je *The Heart of Darkness* (1899) Josepha Conrada (primjerice, u rečenici «Mistah Kurtz. He dead»,¹¹³ koja će poslužiti kao epigrah Eliotove pjesme *The Hollow Men*, čiji je pak naslov aluzija na engleski pridjev *hollow*, odnosno šuplji, kojim će Marlow opisati Kurtza). No, pokazat će se kako je Gershomov stereotipni govor samo gluma, jer već u sljedećoj rečenici mijenja način govora te se svojim stilom više ne razlikuje od Washingtona i ostalih bijelaca u romanu. Gershom se s lakoćom premješta iz jednog govornog stila u drugi, a hibridnost njegova identiteta predstavlja i činjenica da je on crnac židovske vjere, koji svom vlasniku priprema svinjetinu. Kada Mason primijeti da židovska vjera smatra svinjetinu nečistom, Gershom odgovara da pripada vjerskoj skupini koja se ne zabrinjava «Prehrambenim Pravilima» (MD 279), na što će Washinton dodati:

[N]iti bilo kojim drugim pravilima [...] No ako je Židov koji kuha svinjetinu Čudo, što je onda Crnac koji nastupa pred ljudima? Da, kunem se, - ovo je uskrsnuli Joe Miller, - plješću mu u krčmama što stoje uz putove prema George's Townu, Williamsburgu i Annapolisu, - zaista, poznat je Posvuda kao Kazališni Glumac velike Vještine, što mu ostavlja sve manje vremena za obavljanje dužnosti ovdje, - da ni ne spominjem godišnji prihod koji je opasno blizu mojem, a ja sam njegov nominalni Vlasnik. (MD 279)

S obzirom da čitatelj uskoro saznaže kako je Gershom ne samo glumac, već i nešto poput *stand-up* komičara (što je u svijetu romana još jedan komični anakronizam, s obzirom da se na taj način

¹¹³ Joseph Conrad, *The Heart of Darkness, The Selected Works of Joseph Conrad* (London: Wordsworth Editions Limited, 2005), str. 1063.

jedan oblik *show-businessa* iz dvadesetog stoljeća premješta u osamnaesto), postaje jasno da je riječ o liku koji može preuzimati različite identitete kako bi kršio pravila hijerarhije kojom je određen odnos robovlasnika i robova. Štoviše, humor koji se koristi u nastupima u menipejskom prostoru krčme omogućava mu da kritizira hijerarhije, pa tako i ljude poput Washingtona, ali, neizravno, i one koji upravljaju Masonovim i Dixonovim kretanjem Amerikom i upisivanjem granica u američku geografiju, kulturu i povijest. Gershomovo kritiziranje odnosa zemljoposjednika prema geografskom prostoru Amerike oslanja se na humor čije pretjerivanje naglašava njihov nedostatak ravnopravnosti i razboritosti. Ismijavajući način na koji se dodjeljivala zemlja u Americi, Gershom humorom ne progovara samo o nesmotrenosti iz povijesti upravljanja američkim prostorom, već će u njegovim šalama čitatelj prepoznati i proleptički odjek posljedica granice koju će Mason i Dixon ostaviti iza sebe poput jednog od «geometrijskih Ožiljaka» (MD 257) iz fiktivne pjesme Timothyja Coxa. Svojim *stand-up* nastupom i pričanjem tzv. «Kraljevskih Viceva» (MD 284) pred Masonom i Dixonom Gershom mijenja Washingtonov posjed u heterotopiju krčme, odnosno mjesto drugosti, na kojem Gershom ostvaruje menipejsko dokidanje hijerarhijskih odnosa te nakratko postaje dominantan glas poglavlja Znakovito je da će lakrdijaški Gershomovi vicevi u poglavlju uslijediti netom nakon što Washington, Gershom, Mason i Dixon popuše konoplju (čime se uspostavlja komične paralele s razdobljem 1960-ih i pušenjem marihuane, što je istaknut motiv u Pynchonovim romanima *Vineland* i *Inherent Vice*), pri čemu taj menipejski čin raskalašenog ponašanja prikriva i aluziju na činjenicu da je Američka deklaracija o nezavisnosti, kao jedan od najutjecajnijih dokumentiranih činova otpora, napisana na papiru od konoplje. Nakon što popuše konoplju, Washington i njegova supruga otpjevati će ranije citiranu pjesmu o astronomskom proučavanju kretanja Venere, pri čemu je ta pjesma primjer iznenadnog menipejskog sudara proze i stiha, kojim se pritom narušava jedinstveni identitet teksta te tako i na razini forme tematizira pitanje hibridnosti.

Kao što je vidljivo iz Gershomovih glumačkih promjena, slobodnog preuzimanja i napuštanja stereotipnog govornog stila robova te korištenja usmene književnosti i humora, riječ je o liku koji izmiče konačnom određenju. Gershom preuzima kontrolu nad svojim identitetom, slobodno ga izgrađuje u neočekivani i neodredivi hibrid, koji se fluidno premješta iz jednog konteksta u drugi (iz kuće robovlasnika u menipejski slobodan prostor krčme i natrag) te tako postaje ono što Wall Hinds naziva tijelom koje se ne može klasificirati. Drugim riječima, njegov lik, izgrađen miješanjem kulturalnih i rasnih obilježja, ali i uporabom humora, šala, smijanja i

izrugivanja, doprinosi nastanku identiteta «koji je sposoban uspostaviti svoju slobodu od taksonomije putem hibridnosti.»¹¹⁴ Washington ne samo da ne sprječava Gershoma u nastojanju da progovori u tekstu i razgovara s Masonom i Dixonom, već mu, obraćajući mu se svisoka kao robovlasnik koji mu dopušta da govori (a pritom naglašava da pripada upravo njemu: «[M]oj Čovjek Gershom»; «Gershome! Ma gdje si, moj čovječe!» [MD 276-278]), zapravo omogućuje da se karnevaleskim verbalnim izvrtanjima smije samim temeljima robovlasničkog društvenog poretka. Washington je tako ironični robovlasnik, odnosno meta smijeha vlastitog roba, istovremeno sastavni dio kolonijalizma britanskog carstva, ali i onaj koji nesvjesno omogućuje Gershomu da koristi svoj subverzivan humor. Washingtonovo sudjelovanje u širenju Gershomova *opasnog* smijeha te komična Gershomova hibridnost identiteta omogućit će nam da humor u romanu shvatimo kao rizom o kojem govore Deleuze i Guattari. Rizom je oprečan hijerarhijskim strukturama, a predstavlja obrazac nalik na mrežu korijena ili niti koje rastu u širinu, a ne visinu. Takav organizam može proizvesti nove ogranke bilo gdje uzduž svoga tijela te se nastaviti širiti u neočekivanim smjerovima upravo zato jer nije podređen nekoj dominantnoj strukturi. Naime, upravo u humoru, kao i u rizomu, može doći do dodira između sasvim raznoolikih kategorija, a takvo ostvarivanje veza neovisno je o društvenim, političkim ili bilo kojim drugim hijerarhijama koje vladaju strukturama oprečnima pojmu rizoma. Čitamo li pojedinačne slučajeve humora, pa tako i hibridnosti koju smo primijetili u liku Gershoma, kao oblike protuteže kolonijalizmu koji vladaju svijetom Pynchonova romana, postaje jasno, kao što kaže Wall Hinds, da hibridnost na kraju romana neće prevladati u borbi protiv snaga imperijalizma.¹¹⁵ Iako je takav stav valjan, shvatimo li Pynchonov humor kao rizom, moguće je u njemu prepoznati jedan itekako važan, premda možda teže prepoznatljiv, oblik podrijetla hijerarhija. S obzirom da je rizom složena mreža međusobno povezanih točaka, on može izbjeći hegemonijske diskurse, pa zato humor možemo čitati kao mrežu tzv. *linija bijega* koje se iznenada pojavljuju u tekstu te doprinose nastanku prizora slobodne karnevaleskne atmosfere. Humor shvaćen kao rizomatska mreža funkcionirat će i kao aspekt teksta oprečan središnjem motivu Masonove i Dixonove granice, koja pak često funkcionira kao simbol znanstvenih, društvenih, političkih i drugih podjela, kategorizacija i raslojavanja. Povezanost različitih dijelova romana (često udaljenih stotinama stranica) temeljena na upotrebi humora tvori složenu rizomatsku mrežu nespojivu s gore

¹¹⁴ Wall Hinds, «Species in *Mason & Dixon*», str. 198.

¹¹⁵ Usp. Wall Hinds, «Species in *Mason & Dixon*», str. 199.

spomenutim razgraničenjima, a to je vidljivo i na primjeru Gershoma. Naime, Gershom se pojavljuje pri sredini romana, u dvadeset i osmom poglavlju, nakon čega ga pripovjedač ne spominje sve do pedeset i osmog poglavlja, kada se iznenada javlja u jednoj krčmi s novim šalama na račun kralja. Gershomov glas tako postaje rizomatski ogranak koji se pojavljuje neovisno o klasnim, političkim i drugim granicama koje Masonova i Dixonova granica upisuje u društvo i geografski prostor Amerike, a njegovi subverzivni vicevi ponovno su spojeni s heterotopijom krčme. U takvom menipejskom prostoru slobode Gershomov ropski identitet odjednom je oslobođen ograničenja, pa zato neki gosti vjeruju da je on bijelac koji se pretvara da je Afrikanac (usp. MD 573). Fluidnost njegova identiteta rizomatski će se proširiti i na ostale posjetitelje zadimljene krčme, u kojoj je teško vidom procijeniti tko je tko, pa će svaki gost početi sumnjati da je netko drugi Gershom, a pronalazak pravog Gershoma otežat će i činjenica da i sami gosti počinju pričati viceve o kraljevima. U krčmi će se pojaviti i Nathe McClean, lik koji je, kao i Gershom, spomenut mnogo ranije u romanu, te će i sam ispričati jedan vic:

Alkemičar svome kralju predstavi Napitak uz pomoć kojeg ovaj može otputovati kamo god poželi, - [...] Kralj odluči otputovati na Sunce, [...] – Alkemičar kaže: «Vaše Veličanstvo! Na Sunce? – na njemu temperature dosežu nekoliko stotina Fahrenheitovih stupnjeva, - tamo je prevruće da bi išta preživjelo.» Kralj mu odgovori: «Pa u čemu je Problem? – Otići ću po noći.» (MD 573)

Rizom humora grana se i širi kroz radnju unatoč upisivanju Masonove i Dixonove granice, a znakovito je da će se Gershomov glas javiti u prostoru u kojem je vidljivost otežana, što znači da subverzivni glas, odnosno pričanje viceva, mogu dijeliti svi posjetitelji, neovisno o svom identitetu. Humor koji na taj način prožima Pynchonov roman na više se mjesta oslanja upravo na opreku vidljivo/nevidljivo. Naime, u nekim od prizora u kojima je humor naizraženiji, a istovremeno spojen s elementom fantazije, pojavljuje se motiv nevidljivih događaja, prostora, osoba ili predmeta. Ono što je nevidljivo (ili može slobodno mijenjati oblik iz vidljivog u nevidljivo, poput, primjerice, Vaucansonove patke), subverzivno je za Doba Razuma, s obzirom da ono nastoji svijet i njegove stanovnike jasno kategorizirati prema pravilima znanosti i racionalnosti. Kao što je istaknuto u uvodu ovog rada, humor je teško jednoznačno definirati, a njegove različite oblike međusobno odvojiti te klasificirati ovisno o određenim teorijama humora. Prema tome, humor je,

kao i nevidljivo, oprečan jasno definiranim, stabilnim strukturama koje dominiraju radnjom romana, a kako se u tekstu povezuje upravo s likovima, predmetima, prostorima i drugim fenomenima obilježenima slobodnim prelaženjem granice vidljivog, za humor također možemo tvrditi da je istovremeno prisutan i odsutan element teksta, što je naglašeno činjenicom da čitatelj (pa čak i najobrazovaniji čitatelj, koji je dobro upoznat s Pynchonovim djelima i postupcima) *nikada ne može biti siguran* da mu nije promakla neka aluzija, jezična igra ili neka druga šala skrivena u iznenadnim metamorfozama u stilu, odabiru vokabulara ili jedinstvenom oblikovanju sintakse.

Humor je, dakle, fluidan mehanizam kojime se stvaraju iznenadni rizomatski spojevi između udaljenih ili oprečnih mjesta u tekstu, stvarajući tako ozbiljno-smješni stil koji podriva jasna razgraničenja nalik Masonovoj i Dixonovoj granici. Tako se, primjerice, ranije u romanu spominje smrt neodređenog broja zatvorenika u Kolkati iz 1756. kao jedan od poznatijih događaja iz povijesti britanskog carstva (usp. MD 152-153). Smrt zarobljenika poslužila je Britaniji kao povod za odmazdu protiv tadašnjeg bengalskog vođe, a riječ je o događaju koji kolonijalisti rabe da bi naglasili vrijednost svojih pripadnika koji su u mukama umrli u toj indijskoj tamnici. No, kao što ističe Kathryn Hume, kolonijalisti na taj način pokazuju svoju pristranost, odnosno tendenciju da živote kolonijalista cijene više od «sličnog broja Indijaca koji svoje živote gube svake noći u Kolkati.»¹¹⁶ Kao što je gore navedeno, čitatelj o tom događaju saznaje u poglavljima s početka romana, kada Mason i Dixon stižu u južnu Afriku, no tamnica iz Kolkate pojavit će se i mnogo kasnije, na početku pedeset i sedmog poglavlja, i to kao tema mjuzikla *Crna rupa Kolkate, ili čangrizavi vizir*:

U kolkatskoj Crnoj Rupī,
Zbunjeni su svi na hrpi,
Svatko jeca, svatko trpi,
Ljepše je u nekoj Šupi. -

Upali u mrak i stravu,
Nezaslađenu piju Kavu,
Domoroci baš su ljuti, -

¹¹⁶ Kathryn Hume, «Mason & Dixon», *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, str. 65.

Mekan Jastuk? Ma ni čuti, -

Bengalac niti jedan neće,
Pita li ga za Rupu netko, -
Skakat noćas on od sreće,
Jer sprema se nešto viđeno rijetko!

Evo već i lampe trnu,
Sad nevolje sve nasrnu,
Kad napokon ključ zavrnu
I zatvore Rupu Crnu!
La, - la, - la-la, la-la, la-la... (MD 562-563)

Riječ je o pjesmi u kojoj dolazi do nesklada između humora i grotesknog sadržaja, a takav menipejski hibrid komedije i tragedije možemo razumjeti kao ogoljavanje činjenice da se povijesne događaje preoblikuje potencijalno ideološki motiviranim prepričavanjem. Drugim riječima, kao što se priča o Kolkati u epizodi romana pretvara iz proze u stihove, tako se i u kolonijalnom diskursu ista priča preobražava u opravdanje za rasističko tumačenje društvenih odnosa, pri čemu se svakidašnji gubitak indijskih života zanemaruje u korist uvećanja vrijednosti izgubljenih života kolonijalista. Priča o tamnici iz Kolkate proći će kroz apsurdno preobraženje u već ranije spomenutom crnohumornom prizoru u kojem se posjetitelje bordela nagura u usku sobu kako bi u nekom obliku sigurnog sadmazohističkog iskustva iskusili dio patnji stvarnih zarobljenika (usp. MD 152-153), a komična metamorfoza iste priče pojavit će se nešto kasnije u romanu, na početku šezdeset i devetog poglavlja, u kojem će Dixon, vidjevši kako se jedna kokoš ponaša kao da je hipnotizirana granicom između Pennsylvanije i Marylanda, ucrtanu Liniju nazvati Kokošjom Crnom Rupom Kolkate (usp. MD 665). Osim sličnosti i razlika između prizora u kojima se govori o tamnici iz Kolkate, u romanu nailazimo i na brojna druga komična zrcaljenja koja funkcioniraju kao rizomatska mreža. Tako će se, primjerice, Učeni Engleski Pas s početka romana zrcaliti u manje razgovorljivom, ali ipak komičnom psu Snakeu s kraja romana (usp. MD 644). Snake je još jedan primjer hibridnog lika, u kojem dolazi do miješanja ljudskih i životinjskih karakteristika, no njegova hibridnost upisana je već i u njegovu imenu. Naime, *snake* je engleska riječ za zmiju, ali i

za prijetvornu osobu, što znači da je riječ o liku čija hibridnost nije samo istaknuta njegovim zrcaljenjem u odnosu na Učenog Engleskog Psa, već i putem višestrukih značenja njegova imena. Snakeovo će razmišljanje odražavati njegov prijezir prema ljudima, a pritom i duhovito menipejsko izvrtanje hijerarhije između naoko prizemnog i uzvišenog, odnosno životinja i njihovih vlasnika, što je karakteristično za Pynchonove opise fantastično inteligentnih životinja koje se smiju umišljenim ili nerazboritim ljudskim likovima. Uz druge likove, kako stvarne, tako i fantastične, i Mason i Dixon će dobiti svoje komične kopije, i to u trenutku kada ih počnu oponašati Darby i Cope, dva člana skupine koja radi na upisivanju granice (usp. MD 470-474). Neki će pak likovi zamijeniti Masona i Dixona, a Julie Christine Sears tvrdi kako razlika između njih ponekad postaje nejasna, pa ih ni čitatelj ponekad ne može razlikovati.¹¹⁷ Već spomenuti Lud Oafery, koji se iz vukodlaka pretvara u gizdava mladića, svoj će par dobiti mnogo kasnije u romanu, i to u obliku Zepha Becka, lika koji se pod utjecajem punog mjeseca pretvara u dabra (usp. MD 617-622). Kada se ispostavi da su Mason i Dixon zaboravili na pomrčinu Sunca, koja će promijeniti ishod utrke između Stiga i čovjeka-dabra u broju porušenih stabala, Mason i Dixon će još jednom dobiti svoje dvojnike. Na tom će mjestu u tekstu, u obliku zasebnog poglavlja, kapetan Zhang (čiji je vlastiti identitet groteskno-komična mješavina samog Zhanga i negativca Zarpaza, tzv. Isusovog Vuka) ispričati priču o Hsiju i Hou, dvojici kineskih astronoma, koji su također zaboravili na nadolazeću pomrčinu Sunca, zbog čega ih kineski car osuđuje na smrt (usp. MD 623-628). S obzirom da su Mason i Dixon već prikazani kao dvojnici ili blizanci, uvođenje još jednog para vrlo sličnih likova «udvostručuje učinak udvostručavanja»,¹¹⁸ te tako čitateljevu pozornost privlači na još jedan ogranaka rizoma, ali i na formu teksta i njegove autoreferencijalne postupke. Nakon niza prizora menipejskih uspona i padova, koje će čitatelja podsjetiti na filmove *slapstick* komedije, Zhang će svoju priču završiti na dvosmislen način. Naime, Zhang napominje kako su prema jednoj verziji Hsi i Ho nakon bijega pred carevim vojnicima završili u pustinji, gdje su nastavili živjeti u potpunoj bijedi, dok su prema drugoj verziji uspjeli preuzeti vlasništvo nad bogatom zemljom svoga gospodara Huanga i nastavili živjeti u raskoši i izobilju. Primijetit ćemo neobično podudaranje između pripovijesti o kineskim astronomima i Masonu i Dixonu jer je i Pynchonov roman ispunjen nedoumicama o pouzdanosti raznolikih priča (pa tako i pouzdanosti središnje priče o Masonu i Dixonu, dijelom temeljene na stvarnim događajima), a dio te nepouzdanosti posljedica je upravo

¹¹⁷ Usp. Julie Christine Sears, «Black and White Rainbows and Blurry Lines», *Thomas Pynchon: Reading from the Margins*, ur. Niran Abbas (Madison i Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2003.), str. 117.

¹¹⁸ Sears, «Black and White Rainbows and Blurry Lines», str. 117.

rizomatske premreženosti romana komičnim zrcalnim likovima, epizodama, motivima i drugim elementima fabule i strukture.

Kao što tvrde Deleuze i Guattari, čak i kada se rizom prekine, on će se obnoviti na nekom starom ogranku ili će stvoriti neki novi dio. Na sličan način možemo čitati i Pynchonov humor, jer spajanjem udaljenih dijelova romana putem komičnih dionica nastaju veze ili linije bijega kojima se propituje ispisivanje već spomenutih zemaljskih ožiljaka, odnosno granica između pojedinaca, zajednica ili cijelih kultura, ali i između (nedostupne) objektivne verzije povijesti i svih ostalih mogućih verzija. Kao što kaže Zhang, onaj tko želi vladati ljudima, među njima treba samo stvoriti Lošu Povijest, odnosno nesuglasice koje proizlaze ispisivanjem granica:

Kako bi zauvijek vladao [...] nužno je samo među ljudima kojima želiš vladati stvoriti ono što zovemo... Lošom Poviješću. Ništa neće stvoriti Lošu Povijest izravnije ili brutalnije od povlačenja Crte, a posebno Ravne Crte, što je pravi oblik Prezira, usred nekog Naroda, – time ćeš između njih stvoriti Razliku, – to je prvi udarac. – Sve ostalo će uslijediti kao da je suđeno i dovesti do Rata i Uništenja. (MD 615)

Menipejski smijeh Pynchonova romana neprestano podriva granice uspostavljene političkim, religijskim, socijalnim ili nekim drugim mehanizmima, pri čemu se, dakako, ogoljuje način na koji ti mehanizmi djeluju. Iako je Wall Hinds u pravu kada tvrdi kako roman završava pobjedom imperijalističkih i kolonijalnih sila, odnosno «mračnim snom prosvjetiteljstva»,¹¹⁹ spoj humora s neočekivanim zrcaljenjima, fantastičnim hibridima, metamorfozama, metatekstualnim šavovima između osamnaestog i dvadestog stoljeća te učestalom igrom riječi ipak možemo čitati kao gotovo neprestano prisutan i subverzivan rizom. Važno je pritom istaknuti kako, unatoč svemu navedenom, roman ipak održava jednu ključnu granicu. Naime, tekst povlači granicu između sebe i općeprihvaćene (pri)povijesti, što je ostvareno, između ostalog, upravo fantastičnim hibridima, motivom Rebekine sablasti, čudesnim bićima i apсурdnim epizodama. Važno je zato naglasiti kako motiv granice u tekstu ne funkcionira kao nešto isključivo negativno (uostalom, u Pynchonovim djelima nema jednoznačno dobrih ili loših motiva ili likova), već ambivalentno, jer upravo se isticanjem humora uspostavlja granica između teksta i njegove izmijenjene verzije povijesti. Dok su neke granice nejasne (kao u slučaju granica između pripovjedača, pa tako ponekad nije jasno

¹¹⁹ Wall Hinds, «Species in *Mason & Dixon*», str. 199.

tko pripovijeda ili čijom je pričom određena anegdota uokvirena) ili dovedene u pitanje (na primjer, rizomom humora, koji prelazi granice i povezuje epizode i motive), humor je u romanu vrlo često u službi ucrtavanja granice između povijesnih priča i mitova i njihove očite fantastičke reinskripcije u komičkom modusu. Uslijed svega toga, čitatelj se suočava s ambivalentnim mehanizmom, *istovremenim* prihvaćanjem i propitivanjem određenih granica. Takav dvojak pristup granicama dodatno destabilizira tekst, odnosno njegovo čitanje (pa tako, ironično, i čitanje romana kao teksta u kojem dolazi do dokidanja granica žanrova), a ujedno funkcionira i kao metatekstualni osvrt na same postupke podrivanja i uspostavljanja granica.

5. INHERENT VICE

U ovom će se poglavlju analizirati roman *Inherent Vice* kao menipsku satiru u kojoj važno mjesto zauzima odnos kapitalizma, kontrakulture i prostora, pri čemu će se više pozornosti posvetiti proučavanju raznovrsnih manipulacija identitetima ljudi i prostora, ali i položaju te reakciji čovjeka u dodiru s potrošačkom kulturom. Bitno je naglasiti kako *Inherent Vice* nije prva Pynchonova satira s temom problema upravljanja prostorom jer se od početka njegova stvaralaštva motiv prostora pojavljuje kao čimbenik u oblikovanju identiteta pojedinaca, zajednica i širih, nacionalnih granica. Govoreći o sličnim prostornim sukobima u Pynchonovu romanu *V.*, Elizabeth Campbell ulicu naziva metonimijskim prikazom urbane civilizacije, otvorenim teritorijem i poprištem bitke dvadesetog stoljeća između urođenika i snaga pojedinaca ili organizacija na položaju moći (dok je prostor ispod ulice, između ostalog, teritorij podsvjesnog, fantastike ili bijega od opasnosti).¹²⁰ Na sličan se način i u romanu *Inherent Vice* pojavljuje nadmetanje između dviju međusobno suprotstavljenih struja u SAD-u početkom 1970-ih godina. S jedne strane nalaze se predstavnici kapitalizma, koji u određenim oblicima suradnje s organima američke vlasti šire ideju o idealnoj američkoj budućnosti konzumerizma i konformizma, što je cilj koji se nastoji ostvariti promjenom identiteta ljudi i prostora. Glavni su predstavnici kolonizacijskog napora američka vlada i policija te oni umiješani u izravnu fizičku pretvorbu prostora Kalifornije, graditelji i proizvođači potrošačke kulture, ali i svi koji šire mentalitet straha, izdaje i nepovjerenja. S druge strane tog sukoba nalazi se karnevaleskni svijet hipija, odnosno kontrakulture, čiji pripadnici ustraju u alternativnim oblicima ponašanja (pri čemu važnu ulogu igra konzumacija opijata), nastoje pronaći izlaz iz dominantne atmosfere paranoje, a u isto vrijeme tragaju i za obnovom izgubljenih identiteta te mjestom za život udaljenim od novih preispisivanja američkog prostora. No, primijetit ćemo kako taj karnevaleskni dio društva, unatoč svojim brojnim pozitivnim obilježjima, ipak ima ambivalentnu prirodu, što ćemo prepoznati iz činjenice da se potencijalna progresivnost kontrakulture nerijetko zaustavlja na politički pasivnim regresijama u nostalgiju ili maštanjima o utopijskim prostorima, pri čemu njezini pripadnici ponavljaju pogreške struktura kojima su se nekad odupirali te na taj način pristaju na konformizam i izmjene vlastitih identiteta.

¹²⁰ Elizabeth Campbell, «Metaphor and V.: Metaphysics in the Mirror», *Pynchon Notes*, br. 22-23, 1988, str. 60.

5.1. Prostor i identitet

Važnost prostora u razmišljanjima likova o vlastitim i tuđim identitetima uspostavlja se od prve stranice romana. Kada Doca Sportella, privatnog istražitelja, nakon godine dana izbivanja ponovo posjećuje Shasta Fey, njegova bivša djevojka, ona prolazi kroz pokrajnju uličicu i penje se uz stražnje stube «po svom starom običaju» (SM 7). Doc osjeća nostalgiju prema prošlosti u kojoj je Shasta uvijek nosila «sandale, donji dio cvjetnog bikinija, isprane majice sa slikama benda Stari Joso & riba», a na njegovu se nostalgiju čitatelja upućuje upravo Shastinim kretanjem jasno određenim prostorom uličice i stražnjih stuba «po svom starom običaju.» No, Shastin povratak ipak je u neskladu s prostorom koji Doc povezuje s nostalgičnom vizijom Shaste, što je zamjetno iz njezina izgleda. Naime, ona je odjevena konzervativnije, «od glave do pete u ozbiljnoj gradskoj obleki» i kose «puno kraće nego što je pamtio», zbog čega se novi Shastin izgled ne podudara s hipijevskim simbolima poput duge kose i opuštenijeg načina odijevanja. S obzirom da Shasta izgleda «onako kako se zaklela da nikad u životu neće izgledati», Doc će u šali reći «Ma zar si to ti, Shasta?» Na to će ona odgovoriti «Reče on, misleći da sanja». Doc humorom skreće pozornost čitatelja na promjenu u Shastinu identitetu iz pripadnice kontrakulture u «finu gradsku curu» u vezi s Mickeyjem Wolfmannom, gospodinom «građanske orijentacije» (SM 8) i bogatim mogulom s brojnim nekretninama u svom vlasništvu. Kao što je primijetio John Liner, činjenica da će Doc odlučiti pomoći Shasti i krenuti u potragu za Wolfmannom (koji je nedavno nestao, kao što će uskoro nestati i Shasta) poslužiti će kao jedna od istaknutijih ironija u tekstu jer će na taj način Doc djelovati u interesu povlaštene klase, kojoj pripada Wolfmann, a istovremeno će biti prisiljen raditi protiv dijela društva kojem sam pripada (premda Liner ističe kako je Doc zbog prirode svog posla zapravo i inače suočen s nepomirljivim razlikama između obveza prema zakonu i prema pripadnicima hipijevske kontrakulture, odnosno između privrženosti radničkoj klasi i služenja kapitalističkim interesima).¹²¹

Sraz označitelja *mainstream* kulture i kontrakulture iz Shastina identiteta pronalazimo i u identitetu prostora u koji je veći dio romana smješten, fiktivnog kalifornijskog gradića Gordita Beach. Riječ je o o menipejski podijeljenom mjestu, gradu predodređenom kao djelomična oaza za sljedbenike kontrakulture, ali i mjesto kojim vladaju rasizam i kapitalizam, te mjesto koje Mickey

¹²¹ Usp. John Liner, «Utopia and Debt in Postmodernity; or, Time Management in *Inherent Vice*», *Orbit: Writing Around Pynchon*, 4 (2016) 1, str. 12-13.

Wolfmann građevinskim intervencijama nastoji urediti prema standardima kapitalizma. U imenu gradića pronalazimo španjolsku riječ *gordo*, odnosno debeo, pa se vjerojatnost postojanja takvog naoko utopijskog mjesta može opisati engleskim izrazom *fat chance* (eng. *fat* – debeo), tj. *nikakve šanse*. No, na početku romana neki su dijelovi grada doista obilježeni smijehom i zabavom te se stoga mogu čitati kao karnevaleskne lokacije na kojima razlike između klasa povremeno nestaju ili pak kao mjesta na koja se dolazi u potrazi za brisanjem razlika.

U njegovom kvartu nije igralo ulogu je li sutra radni ili neradni dan, pa je već sve vrvjelo od briača željnih akcije, bučnih alkosa i surfera u pokrajnjim uličicama, narkića koji su se razmiljeli okolo u potrazi za klopom, finih dečki iz centra koji su se došli malo proveseliti sa stjuardesima-honorarkama, finih dama iz centra s nepodnošljivo prizemnim profesijama koje se nadaju da će ih netko zamijeniti za stjuardesu. (SM 11)

U Docovu gradiću miješaju se hipiji, alkoholičari i narkomani s građanima iz centra, a takva slika svijeta temeljenog na mezalijansama odražava se i u gubitku granica između živog i neživog, kao što je, primjerice, razvidno iz opisa zvuka prometa:

Gore na brdu nevidljiva rijeka auta kretala se u oba smjera po bulevaru i komunicirala melodioznim auspuh frazama čija se jeka orila sve do mora, gdje su posade naftnih tankera u prolazu, slušajući sve to, jamačno pretpostavljale da se to glasa divlja zvjerad koja noću tumara obavljajući svoja posla na nekoj egzotičnoj obali. (SM 11)

U središtu radnje nalaze se brojni likovi koji su komični zbog svoje drugosti (nerijetko su to ekscentrični likovi s ruba društva), likovi koji stoje u opreci prema Wolfmannovim kapitalističkim preobražajima prostora, a svojim neobičnim izgledom ili ponašanjem odstupaju i od čitateljskih očekivanja. Doc svoj ured dijeli «sa stanovitim dr. Buddyjem Tubesideom, koji je u okviru svoje prakse uglavnom ljudima ubrizgavao vitamin 'B12', točnije rečeno svoj vlastiti bućkuriš od raznih amfetamina» (SM 21). Osim što je u liku liječnika došlo do menipejskog spoja onoga tko liječi i onoga tko druge truje drogom (što je ostvareno poigravanjem višestrukim značenjima riječi *drugs*, koja može označavati drogu, ali i lijekove), i njegovo je ime tipičan primjer Pynchonova imenovanja likova. Naime, engleska riječ *buddy* u prijevodu znači prijatelj, dok bi se

prezime Tubeside (eng. *tube* – televizija, *side* – strana) moglo prevesti kao «onaj tko sjedi uz TV» ili «onaj zalijepljen za TV». U isto je vrijeme Tubesideova čekaonica prikaz karnevalesknog svijeta u malom, u kojem dolazi do miješanja ljudi različitih godišta, zanimanja, izgleda i položaja u društvu:

Doc se morao provlačiti kraj poduljeg reda pacijenata koji su trpjeli od manjka rečenoga 'B12' [...], dokonih kućanica pomalo melankoličnih nagnuća, glumaca koje čeka audicija, reš pečenih bakica pred kojima je još jedan aktivan dan trućanja i sunćanja, stjuard-djevojaka koje su upravo odradile još jedan stresni cjelonoćni let, čak i nekoliko legitimnih slučajeva opake anemije ili vegeterijanske trudnoće [...] i jedan po jedan ulazili u predvorje [...] kroz pomičnu rampu, kraj koje je s velikim mehaničkim notesom stajala i prozivala Petunia Leeway, rasna ljepotica u uštirkanjoj kapi i minijaturnoj kutici, koja se uopće nije mogla nazvati odorom medicinske sestre, nego lascivnom interpretacijom iste. (SM 21)

Osim Tubesideove čekaonice, mjesta poput restorana i kafića također su prikazana kao heterotopije (nalik krčmama iz romana *Mason & Dixon*) u kojima se okuplja šaroliko društvo likova. U njima je raspon tema za razgovor neograničen i nesputan, pa je stoga sve moguće propitivati, a ponekad su to i mjesta razmišljanja o natprirodnim događajima ili iskustvima. Denisova pizze s nepoznatim sastojcima djelovat će kao simbol karnevaleskne slobode takvih mjesta. Nakon što naruči i dobije pizzu, Denis će je donijeti za stol za kojim sjede njegovi prijatelji te reći «Nemam uopće pojma što sam tražio da mi stave», nakon čega će uslijediti pokušaji ostalih da prepoznaju sastojke pizze:

- To ti je komad papaje – nagađao je Slim - a ovo bi bili...ma jesu li to svinjske kožurice?
- I jogurt od kupine si stavio na pizzu, Denise? Bljaaak.
- [...]
- [M]a znaš, Denise, ja bih ti ukrala ovaj komadić tofua, ako smijem.
- To ti je žele bombončić. (SM 19)

Spomenuti ekscentrični likovi imaju i karnevaleskni odnos prema prostoru, što je prepoznatljivo iz njihovih tumačenja elemenata ili obilježja prostora. Oni tim postupkom u prostor unose osobine

vlastitog čitanja, pa takva koncepcija prostora zato odstupa od svakodnevnog i jednoličnog te postaje začudna. Prepoznat ćemo to u Denisovu nesvakidašnjem shvaćanju natpisa iznad ljekarne:

Idem ti ja tako po Dunecrestu, Doc, znaš onu njihovu drogeriju? I upadne mi u oči njihov natpis: «Drogerija»? Kužiš? Ako nisam mali milijun puta prošao tamo, i nikad ga nisam skontao: Drogerija! Droga! Koja fora, stari! E pa sam lijepo ušao, za tezgom je bio Smješko Steve, i kažem ti ja njemu, ono: «E, živio, daj ti meni malo droge» – evo ti, popljugaj do kraja ako hoćeš. (SM 18)

Takva i slična iznevjeravanja čitateljskih očekivanja često se temelje na subverzivnosti i neskladu jezičnih poigravanja vezanih uz prostor, što ponekad vodi do rušenja ustaljenih hijerarhijskih odnosa razigranim spajanjem kategorija *visokog* i *niskog*. Pynchonova satira prožeta je aluzijama i citatima, pa tako bilo koji dio kulture može postati intertekst romana, a humor nastaje upravo kada se neki sasvim raznorodni elementi kulture nađu u neobičnom spoju. Restoran zdrave hrane, *Cijena mudrosti*, nalazi se iznad lokala *Salon Rubin*, a znak koji prolaznike usmjerava prema restoranu glasi: «CIJENA JE MUDROSTI IZNAD RUBINA, JOB 28:18» (SM 303). Razigrano zbližavanje stvarnog biblijskog citata i natpisa iznad lokala komično je i zato što je neočekivano, a takvo supostavljanje oprečnih sadržaja kulture istovremeno je u sukobu s Wolfmannovim uniformnim prostornim izmjenama. Dok je Wolfmannov lik predodređen kao utjelovljenje američke želje za osvajanjem prostranstava američkog zapada (a Gordita Beach u tekstu funkcionira kao mjesto koje je potrebno osvojiti i promijeniti), idejna je pozadina kontrakulturnog kretanja na zapad zasnovana na želji za otkrićem i usvajanjem novog i nepoznatog na prostranstvima Pacifika. Stipe Grgas ističe kako je veliko kretanje prema pacifičkoj obali svojom nekolonizacijskom namjerom u srži suprotstavljeno američkom stremljenju prema osvajanju «Drugosti» zapada: «Iako je smjer istovjetan historijskom osvajanju kontinenta, kretanje kontrakulture drukčije je naravi, dapače antipodno povijesnom pohodu na Zapad».¹²² Upravo je taj «pohod na Zapad» jedna od središnjih motivacijskih silnica u tijeku američke povijesti, putovanje prema napretku, bogatstvu, širenju i osvajanju stranog prostora te njegovu prevođenju u prepoznatljivo, ukroćeno i jasno strukturirano. O prirodi tog pohoda govori nam i ono što možemo iščitati iz ustaljenog engleskog naziva *frontier* za to pogranično područje.

¹²² Stipe Grgas, *Ispisivanje prostora: čitanje suvremenog američkog romana* (Zagreb: Naklada MD, 2000), str. 28.

Dvojbe oko hrvatskog prijevoda riječi *frontier* upućuju na potrebu razlikovanja tog pojma od uobičajenih shvaćanja granice i njenih konotacija. Suvišak značenja upućuje na područje na margini integriranoga državnog teritorija i referira na postojanje nečega nepoznatog što valja osvojiti, što valja shvatiti i podvrći svojoj vlasti. Dijelim mišljenje onih koji dijakronijsko ucrtavanje granica u stalno uzmičuće područje nepoznatog smatraju jednom od temeljnih sila pokretnica američke povijesti i kulture. (179)

Wolfmannov preobražaj Kalifornije započinje u vrijeme kada kontrakultura šezdesetih proživljava svoju metamorfozu u Nixonovu eru, u tijeku koje će dotadašnji kontrakturni sadržaji postepeno prerasti u dio *mainstream* kulture. Postupak odbacivanja krajnosti, odnosno asimilacije rubnog u središte, odvija se paralelno s promjenama u prostoru Kalifornije. Riječ je o preobrazbi koja je uslijedila nakon ljeta 1969, kada su članovi sekte okupljene oko Charlesa Mansona počinili niz ubojstava, utječući na taj način na širenje paranoje među građanima SAD-a i pretvarajući u očima javnosti mnoge slične zajednice u izvore prijetnje. Utjecaj takvog stanja na odnos društva prema hipijima primijetit će i Doc:

Pa, ono što sam primijetio otkako su Charlieja Mansona ukebali, građani sad puno više izbjegavaju kontakt očima. Prije ste bili kao škvadra u zoološkom vrtu: «Joj, daj viditi, mužjak nosi mlado a ženka plaća špeceraj», i sve tako, ali sada je više u stilu: «Pretvaraj se da nas nema, da nas ne bi sve masovno potamanili.» (SM 233)

Čestim se spominjanjem suđenja članovima Mansonove sekte u tijeku radnje romana ocrtava atmosfera nepovjerenja i povišene opreznosti pri bavljenju svime što odudara od prihvatljivih oblika ponašanja. Brojni pripadnici kontrakture priželjkuju povratak vrijednostima poput međusobnog povjerenja, što stoji u kontrastu prema realnosti novog desetljeća obilježenog vladajućom kategorijom paranoje. U takvom se svijetu oni koje najviše motiviraju «vjekovn[e] sil[e] gramzivosti i groze» (SM 150) trude zatrti svaki otpor vlasti i odvojiti od centra sve što je subverzivno, a uočiti ćemo kako je riječ o procesu koji se provodi upravo novim preispisivanjima prostora. Naime, takvi se stavovi odražavaju u parodijskim ilustracijama potrebe da se svaka prijetnja pretjeranim mjerama osiguranja izdvoji iz zajednice koja se prilagodila obrascu središta.

Prerušen u predstavnika agencije *Runjava lijana iz mjesta Tarzana*, Doc se pretvara da prodaje sustav za osiguranje doma:

Tetica Reet jednom davno mu je rekla kako među kalifornijskim kućevlasnicima vlada vjerovanje da oko granice posjeda samo valja rastegnuti dlakavu lijanu, i nema više problema sa zmijama. - Naši sustavi funkcioniraju na sličnom principu – objašnjavao je sada Doc bračnom paru Tweedle, Artu i Cindi – jer mi duž granica vašeg posjeda postavljamo mrežu fotodetektora spojenih na zvučnike. Ako netko prekine svjetlosni snop, pokrenut će niz podzvučnih vibracija, od kojih će neke izazvati povraćanje, neke dijareju, a u svakom slučaju uljez će se trkimice uputiti tamo odakle je i došao, i još će mu za uspomenu ostati mastan račun za kemijsko čišćenje. (SM 223)

Putujući paranoidnim zajednicama Kalifornije, Doc u nizu susreta i razgovora otkriva dominantne probleme prostora kojim se kreće, a napose one koji utječu na konfiguraciju identiteta. U gore citiranom ulomku neželjeni uljez predmet je crnog humora (jer će alarm izazvati neželjene posljedice povraćanja i proljeva), no ironično je kako on istovremeno usmjerava čitateljevu pozornost na likove poput Artu i Cindi, likove čiji je strah od Drugoga temeljen na predrasudama. Crni humor tog dijaloga tako podsjeća da se spojem kapitalističke moći i upravljanjem strahom ispisuje novi prostor na palimpsestu Kalifornije, što istovremeno potiče paranoju u svima koji su zbog svoje drugosti predmet kapitalističkih promjena. Premda je razgovor između Doca i Artu Tweedla obilježen tonom humora, pri čemu se ističe Artova opsjednutost zaštitom i oružjem, taj ton zapravo ogoljava Artov rasizam: «Neće meni tako skoro u dvorišće kmice na lubenice - junačio se Art» (SM 225). Primijetiti ćemo da se i uloga policije i policijskih službenika povezuje s Artovim shvaćanjem društvenog poretka, pa se tako ističe da se kalifornijska policija služi ljudima poput Artu Tweedlea za izvršavanje neslužbenih poslova poput prijetnji ili uhoda. Osim toga, likovi prepoznaju i sve veću društvenu fascinaciju policijom (sjetimo se da će isti problem Pynchonovi likovi uočiti i 2001. u *Bleeding Edge*, o čemu će u sljedećem poglavlju biti više riječi). Nagovještaji pretvorbe SAD-a u policijsku državu dodatno se ističu komičkim pretjerivanjem u opisima ogromnih svota novca uložених u policijske snage. Doc će posjetiti policijsko sjedište, koje zove Centralnim komitetom za hipifobiju, i jedva ga prepoznati jer je federalnim novcem pretvoreno u

murjački eldorado s espresso aparatima reda veličine manje lokomotive, mini zatvorom u krugu postaje, voznim parkom koji je brojio svu silu primjeraka oklopne mehanizacije koja bi inače već bila u Vijetnamu, i menzom sa stalnom postavom slastičara koji su dežurali u tri smjene. (SM 58)

U Americi rekonfiguriranoj na taj način novac je oruđe za povećavanje snaga policije kako bi se središte osiguralo od prijetnje rubnih fenomena (poput obitelji Manson), ali pritom i oruđe za izvršenje prostornih promjena i razgraničenja kao posljedica utjecaja straha.

Satirično ogoljavanje paranoje u gore citiranom odlomku o osiguranju doma proširuje se kasnije i na ispisivanja prostora u kojima se odražavaju nasilni postupci pročišćenja rasnog identiteta mjesta, što prepoznajemo i iz tvrdnje da su crnačka naselja izbrisana kako bi se oslobodio prostor za Wolfmannov projekt Naselje Kanal Vista (usp. SM 16). S obzirom da nas riječ *kanal* podsjeća na televiziju, a *vista* na pogled, naziv Wolfmannova projekta mogao bi se shvatiti i kao zamjena nepoželjnih sadržaja jednim, jasno uređenim pogledom koji pruža televizija (tj. ograničeni broj televizijskih kanala). Crnac Tariq otkriva čitatelju pozadinu cijele povijesti manipulacija rasnim identitetom prostora: «Prije rata centar-jug je još bio japanski kvart. Kad su njih poslali u logore, mi smo se doselili pa smo sada mi novi mali žuti» (SM 17). Na taj se način u prostoru jedno marginalizirano Drugo zamjenjuje novim Drugim, koje i dalje predstavlja marginu koju je potrebno kontrolirati brisanjem ili zamjenom nekom poželjnijom opcijom. Doc će tako na Wolfmannovu gradilištu ugledati crnce koji su «možda kao i on došli u obilazak starog kvarta, prostorija u kojima je život tekao bez prestanka, čvrstih i neupitnih kao u kamenu uklesanih, a sada prepuštenih slomu i rasulu» (SM 28). No, u romanu ne pronalazimo samo prostorne i rasne izmjene dvadesetog stoljeća, već i druge nepravde iz udaljene povijesti američkog društva, koje istovremeno funkcioniraju kao tekst koji leži u podlozi novijih manipulacija identitetom prostora:

I to je bila ta dugačka i nevesela povijest urbanizacije u L.A.-ju [...] Išupiralo cijele meksikanske obitelji iz Chavez Ravinea kad je trebalo sagraditi stadion za Dodgere, Indijance ispirilo s brda Bunker poradi Muzičkog centra, Tariqovo naselje sravnilo sa zemljom e da bi nikla Kanal Vista. (SM 26)

Prepričavajući svoj izlazak iz zatvora i povratak u staro naselje, Tariq na sljedeći način opisuje promijenjeni okoliš u koji se vraća: «Ni pasa! Ko ukleti grad! Samo jedan veliki pano: 'Gradimo za vas'. Kao, kuće za kikiriki, šoping centar, sva ta sranja» (SM 25). U opisima prostora likovi prepoznaju i prešutnu rasnu segregaciju američkog prostora, pa se tako Doc prisjeća da su posljednji put kada je neki crnac viđen u Gorditi Beach «na svim policijskim frekvencijama upućeni [...] žurni zahtjevi za pojačanjem», nakon čega se «promptno oformila manja borbeno jedinica policijskih prometala, a duž cijele Pacifičke obalne autostrade podignuta je pristojna količina barikada» (SM 22). U sličnom crnohumornom opisu saznajemo da se jedna crna obitelj namjeravala doseliti u Gorditu Beach, na što su «im građani s nadasve korisnim napucima ljubaznoga Ku Klux Klana fino kuću spalili do temelja, i to nije sve, nego su, kao silom nekog upravo oživljenog drevnog prokletstva, spriječili bilo kakvu daljnju gradnju na toj parceli za vijeke vjekova.» S obzirom da je na tom području kasnije izgrađen park u kojem se, «prema zakonima karmičkog izravnavanja, uskoro počela okupljati omladina Gordita Beacha, s ciljem cuge, droge i ševe» (SM 22), razvidno je kako je prostor istovremeno i menipejski fluidno mjesto razrađivanja rasnih i ideoloških sukoba te trauma koje iz njih proizlaze.

Osvajanje i preoblikovanje prostora kapitalističkim simbolima poput trgovačkih centara ili bogatim predgrađima pritom podrazumijeva istiskivanje subverzivnog elementa kontrakture, struje koja svoj identitet ne zasniva na principu kontrole prostora i njegova posjedovanja. Karnevalizirani identitet kontrakture obilježen je promjenom (često vezanom uz heterotopiju mora, što se naglašava spominjanjem motiva morskih valova i jahanjem na njima), kretanjem i traganjem za novim načinima razmišljanja i postojanja, što je u skladu s Bahtinovim kronotopom ceste. Sjetimo se da je u tom kronotopu naglasak upravo na kretanju, susretu i dijalogu. Drugim riječima, surferski i hipijevski identitet kontrakture menipejski je identitet koji prelazi granice i neprestano je u pokretu, identitet sasvim oprečan klasi kojoj pripada i moćnik Crocker Fenway, a koja sve «bezdomne pogane», kako ih Crocker naziva, želi izopćiti iz svoga prostora i poslati u «neko prenapučeno izbjeglištvo što dalje odatle, pa da svi na njih lijepo i prigodno zaboravimo» (SM 377). U Fenwayjevoj viziji ti su «pogani» jeftina radna snaga čiji se identitet može promijeniti u potrošnu robu ili tek privremene stanovnike koje ljudi poput Fenwayja mogu otkupiti simbolom potrošačkog društva kao što je automobil ili čak samo «chili dogom, za ime Božje. [...] Takvih kao vi uvijek će biti na bacanje. Zalihe su nepresušne». S druge strane, članovi Fenwayjeve klase imaju

pravo na sva ostala dobra: «Nekretnine, vodna prava, nafta, jeftina radna snaga – sve je to naše, i uvijek je bilo» (SM 375) .

Uzmemo li sve to u obzir, razvidno je da transformacija okoline u okviru Wolfmannova projekta Kanal Vista i Fenwayjeva preoblikovanja prostora u imućna predgrađa u pripadnicima kontrakture budi osjećaj straha od skore katastrofe koja će izmijeniti i njihov vlastiti identitet. Takve i slične intervencije u prostoru Docova tetka Reet naziva «atak[om] na Majku prirodu» (IV 15), a zanimljivo je da se skora gradnja novih naselja oglašava panoima («Coming Soon» - Stiže uskoro) koji, čitamo li ih iz te perspektive, preuzimaju i prizvuk prijetnje. Tetka Reet reći će sljedeće:

Jednoga dana – tako je prorokovala – imat ćemo kompjutere koji će nam to raditi, i samo ćemo mu utipkati šta tražimo, ili još bolje, samo ćemo mu isto to izgovoriti (kao onaj HAL u *Odiseji u svemiru*, znaš?), i odmah će ti izbaciti sve živo što ti treba, pa i više [...] slušaj ti mene, to ti je sigurno ko jedamput jedan. (SM 14)

Izravnim se spominjanjem filma *2001: Odiseja u svemiru* (1968) naglašava sličnost između paranoje koju osjećaju likovi Pynchonova romana i protagonist Kubrickova filma, s obzirom da se on bori protiv kompjuterskog sustava HAL-a i njegovih pokušaja da izmijeni životni prostor protagonista. Baš kao što se vladajuća struktura pribojava subverzivnih ili stranih elemenata društva, koje je potrebno asimilirati ili izopćiti u procesu novog ispisivanja prostora, jednako tako i ti elementi strahuju od buduće promjene svojih identiteta, što je moguće iščitati i iz upozorenja Docove majke, koje mu ona upućuje u noćnoj mori:

- A ti – obraća se Docu – jednoga dana morat ćeš se prilagoditi.
- Kako to misliš?
- Biti kao sav normalan svijet. (SM 230)

S obzirom da «biti kao sav normalan svijet» za likove zapravo znači pristati na obrasce ponašanja koji pretpostavljaju nekritički stav prema vladajućim strukturama i širenju kulture paranoje, oni se takvim obrascima nastoje oduprijeti svojim komičnim te nerijetko autoironičnim pogledom na svijet. Humor tako postaje ključna komponenta u ostvarenju njihova menipejskog propitivanja

uvjeta i ishoda procesa konformiranja, ali i određenih nedostataka same kontrakulture. Pronaći ćemo zato brojne šale na račun policije, koja u tekstu funkcionira kao autoritet čije je vrijednosti poželjno oponašati u procesu konformiranja, no humorom se otkriva kako je riječ o često korumpiranom tijelu u koje je kontrakultura izgubila povjerenje. Kada Boris, jedan od članova skupine koja prati Mickeyja Wolfmanna, predloži Docu kako bi se trebao obratiti policiji za pomoć u istrazi, Doc će zaprepašteno odgovoriti: «Na čemu si ti doktorirao, ludim gljivama? Na kojem ono planetu?» (SM 172) U razgovoru s poznanikom Fritzom Doc će sličan stav izraziti sarkastično komentirajući sve veći broj policijskih serija:

Da, a danas ne možeš disati od murjaka, puna ih je telka, njih i njihovih pederskih policijskih serija, eto i oni su ljudi, samo rade svoj posao, dragi građani, ne ugrožavaju oni vašu slobodu, eto oni vam nisu ništa drukčiji nego oni brižni tatice iz humorističnih serijica. (SM 172)

S obzirom da Doc u sve većoj sprezi vlasti, policije i kapitalizma prepoznaje dokidanje slobode građana, medijsko širenje obrasca ponašanja koje utjelovljuje policija čitat će kao poziv na konformizam: «Aha. Nek se svekoliko pučanstvo načisto raspameti od oduševljenja za murjake, pa će na koljenima moliti da ih se zamandali.» (SM 172)

Nepovjerenje u autoritete proteže se i na sam politički vrh SAD-a, pa se i predsjednik Richard Nixon pojavljuje u obliku groteskne karikature koja s televizijskog ekrana viče: «Uvijek ima onih koji se žale i prigovaraju, govoreći, ovo je fašizam. E pa braćo Amerikanci, ako je ovo fašizam za slobodu... *To je moja furka!*» (SM 139) Obzirom da je parola (koja u izvorniku glasi «*I... can... dig it!*») preuzeta iz žargona članova kontrakulture, a u Nixonovu govoru koristi se kako bi se opravdali ekstremni politički stavovi sasvim suprotni politici kontrakulture, razumljivo je da likovi zaziru od konformizma koji bi njihove identitete približio poistovjećivanju s obrascima ponašanja nepouzdatih autoriteta američkog društva. Važno je pritom istaknuti kako se konstrukcija dojma o nepouzdanosti tih autoriteta velikim dijelom oslanja i na pretpostavljeno znanje čitatelja koji zna da je predsjednik Nixon odigrao središnju ulogu u skandalu Watergate u 1970-ima. Nešto kasnije u romanu Doc će, ponovno se koristeći humorom, kritizirati i nedodirljivost FBI-ja, izravno upletenog u manipulacije s Mickeyjem Wolfmannom:

Sve i da uhvatiš FBI kako sodomizira predsjednika u Lincolnovom memorijalnom centru u po bijela dana točno u podne, lokalni organi reda opet bi se morali skloniti u stranu i dostojanstveno promatrati, mučeni napadajima blaže ili izraženije mučnine, ovisno o kojem se predsjedniku radi. (SM 302).

Osim Nixona i FBI-ja, u tekstu pronalazimo i satirične odjeke posljedica politike guvernera Kalifornije, Ronalda Reagana (koji će, kao što čitatelj romana *Vineland* zna, još više utjecati na američko društvo nakon što 1981. postane predsjednik SAD-a). Reaganova će politika utjecati na izmjene u identitetu Japonice Fenway, kćeri Crockera Fenwayja:

Kako guverner Reagan bijaše zatvorio većinu državnih psihijatrijskih ustanova, privatni sektor potrudio se uskočiti i popuniti neke praznine, te se doskora prometnuo u standardnog pružatelja usluga u sektoru odgoja malodobne djece. (SM 193)

Neoliberalni kapitalizam tako je omogućio privatnom sektoru da eksperimentalnim metodama zarađuje i na području psihijatrijske pomoći. Premda će Crocker Japonicu slati na redovito održavanje u jednu od tih ustanova, ona će izvana djelovati kao «Kibernetički Organizam, ili kiborg, programiran za jelo i piće, konverzaciju i socijalizaciju, dok Prava Japonica negdje rješava pitanja od presudne važnosti», pa će Japonica u svojim mislima postati «Qozmička Putnica» (SM 193-195) i tako podvojena bježati od reprogramiranja vlastitog identiteta. Tim se prizorima, ali i brojnim drugim primjerima, u tekstu ističe paranoidni pogled likova na autoritete koji više ne uživaju njihovo povjerenje, no važno je naglasiti kako se u tekstu humor pojavljuje i kada je riječ o opisima slučajeva u kojima se kontrakultura, unatoč svijeti o uvjetima i posljedicama konformizma, ipak ne uspijeva othrvati neželjenim izmjenama identiteta ili pak na njih izravno pristaje. Uzimajući u obzir smijeh autoironije povezane s kontrakulturom, u sljedećim ćemo potpoglavljima pokazati kako su njezini pripadnici ipak često neuspješni u pokušajima da se suprotstave dominantnim obrascima ponašanja, čime se istovremeno dokida njihova vizija neke vrste utopijske zajednice, pa ćemo zato u komičkom modusu u kojem su prikazani prepoznati njihovo osciliranje između kreativne i filozofske slobode kontrakulture te pesimističke slike konformizma.

5.2. Heterotopija televizije

Proces konformiranja ostvaruje se i širenjem potrošačke kulture, a taj je postupak često ilustriran tipičnim artefaktima masovne potrošnje poput *zombifizirajućih* televizijskih emisija ili tzv. *muzak* glazbe, često emitirane u dizalima. Ta se zombifikacija događa čak i na području kontrakulture, a glazbena skupina *Daske* u tekstu će funkcionirati kao primjer preobrazbe kontrakulturnog u *mainstream*. Riječ je o skupini čija se postava neprestano mijenja, a njezine prvotne članove (čiji je slab otpor konformizmu simboliziran sandalama koje su istetovirali na stopala kako ne bi morali nositi obuću u restoranu brze hrane) zamijenili su novi glazbenici te su potom skupinu pretvorili u samo još jednu pomodnu glazbenu marku. Menipejskim spojem grotesknog i komičnog, potrošači i proizvođači kulture prikazani su kao zombiji, odnosno živi mrtvaci, pri čemu se ponekad spominju i pokušaji *dezombifikacije*, odnosno oslobađanja pojedinaca iz stanja ovisnosti o potrošačkoj kulturi. Takav opis likova kao hodajućih mrtvaca podsjetit će nas i na povezanost televizije i smrti u Pynchonovu romanu *Vineland*. Tamo pronalazimo skupinu likova zvanih Tanatoidi, koji prema Brianu McHaleu «nisu ni u potpunosti živi, ni u potpunosti mrtvi, već se nalaze u nekoj vrsti posthumnog limba [...] te iščekuju ispravak neravnoteže u kozmičkoj pravdi i nepravdi»¹²³ kako bi jednog dana zaista uspjeli umrijeti. Premda se u romanu tvrdi kako je njihov dominantan osjećaj potreba za osvetom, Tanatoidi velik dio vremena provode gledajući televiziju u stanju gotovo potpune pasivnosti, pa će stoga David P. Rando uočiti kako se u tekstu zapravo parodira njihovo iščekivanje nekog mesijanskog dolaska kojim bi postigli ispunjenje svoje želje.¹²⁴ Sličnu pasivnost likova vezanih za televiziju pronaći ćemo i u romanu *Inherent Vice*. Naime, likovi su fascinirani televizijskim ekranom, a poglavlja se ponekad prekidaju ili završavaju prizorima u kojima likovi tupo zure u televizor. Doc će tako jednom prilikom primijetiti: «Uvidio je [...] razorne dimenzije duševne boli i emocionalne traume koju bi samo jedan potisak na gumb 'gasi' na TV-zujalici mogao nanijeti ovoj konklavi manijaka» (SM 148). Stanje potpune pasivnosti i potčinjenosti možda se najviše ističe u prizoru u kojem Doc zavežljaj kokaina skriva u ambalaži televizora. Njegov prijatelj Denis otvori paket, uvjeren da je pronašao neki nov način gledanja televizije pomoću neobičnog predmeta. Iako ga Doc isprva pokuša razuvjeriti, i sam je uskoro opčinjen tim novim, zavodljivim *televizijskim ekranom*:

¹²³ Brian McHale, *Constructing Postmodernism* (London i New York: Routledge, 1992) str. 140.

¹²⁴ Usp. David P. Rando, «Like the Odyssey, Only Different: Olympian Omnipotence versus Karmic Adjustment in Pynchon's *Vineland*», *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 55 (2014) 1, str. 10.

- Na kutiji je pisalo da je televizor – objasnio je Denis.

[...]

- Aha, i šta... – čemu uopće inzistirati? – šta si gledao kad sam ja došao?

- Gle, po mojoj teoriji, to je kao jedan od onih znanstveno-obrazovnih kanala? Možda malo monoton, ali ništa gore nego u srednjoj...

- Dobro, Denise, zahvaljujem, da se pridružim malo, jedan dim ako nemaš ništa protiv...

[...]

Ubrzo je banula Jade/Ashley, noseći golemu termosicu punu Orange Juliusa, plastične čaše i vrećicu Cheetosa. [...] Udobno su se smjestili jedan do drugoga, te stali pijuckati, krcati i zuriti. Naposljetku se Doc uspio trgnuti: - Užasno mi je žao što kvarim, ali moram obaviti povrat.

- Ali čekaj bar dok prođe ovaj dio?

- Daj samo da vidimo šta će dalje biti – zamolila je Jade. (SM 368-369)

U romanu se često pojavljuju i duhoviti neologizmi kojima se označavaju ljudi opsjednuti gledanjem televizije (pri čemu je korijen riječi nerijetko *tube*, od kolokvijalne engleske riječi za televizor, odnosno *telku*), pa tako na jednom motelu u blizini Las Vegasa Doc nalazi natpis «DOBRODOŠLI TEVELJUPCI! NAJBOLJA KABELSKA U GRADU!» kojim se oglašava mogućnost gledanja velikog broja televizijskih kanala:

Sapuničari, kinotečni entuzijasti, retro fanatici, svi su oni prešli više stotina, pa i tisuća kilometara da bi uronili u ove katodne zrake, kao što su u vremena naših baka poznavatelji vodnih tokova posjećivali samo njima znana ljekovita vrela. Sati su curili, a oni su guštali i piljili. (SM 280)

Komični ton tog prizora ipak se miješa i s ozbiljnim tonom jer Doc, pretražujući kanale, uskoro nailazi na posljednji film Johna Garfielda, glumca koji je na crnu listu Hollywooda dospio zbog navodnog članstva u komunističkoj partiji. Pripovjedač ističe komičnu scenu u kojoj Garfield afektiranim glasom kriminalca viče «Ima da izedeš ovu tuku! [*Ya gonna eat dis toikey!*]» (SM 281) I dok je to naizgled tek još jedan primjer umetanja duhovitog citata iz popularne kulture, komična

je atmosfera naglo dokinuta jer Doc najednom predosjećajući dolazak nekog neodređenog kraja razdoblja u kojem živi ili je nekoć živio. Nužno je napomenuti kako se Doc često poistovjećuje s Garfieldom, a u tom prizoru naglašava kako je gledanje smrti Garfieldova lika u filmu bilo «kao da je John Garfield za istinu zaginuo njemu na očigled, a svi čestiti mali građani stoje oko njega na ulici i s pravedničkim odobravanjem prate cijeli proces» (SM 281). Televizijski je ekran tako postao podvojeni prostor, mjesto potrošačkog zurenja i pasivnog uranjanja u katodne zrake, ali i mjesto smrti i kažnjavanja subverzivnih elemenata poput Garfielda. Upravo stoga što se Doc poistovjećuje s Garfieldom, te vlastiti identitet i sustav vrijednosti gradi po uzoru na njega kao glumca i na likove koje je utjelovio, gledanje televizije može se shvatiti i kao čin s određenim političkim značajem. Doc na taj način dolazi do određenih spoznaja o mogućnostima, ali i opasnostima otpora vlastima i kapitalizmu (ali i opasnosti pogrešnih čitanja identiteta građana, kao u slučaju optužbi s kojima se suočio Garfield), no crni humor kojim je Doc pritom prikazan od njega tvori lik nalik Don Quijoteu (što je dojam kojem doprinosi sličnost njihovih imena – Don/Doc – ali i prisutnost Docova prijatelja Sauncha, koji je imenom i postupcima sličan Sanchu Panzi), pa se zato Docovo odupiranje likovima kao što je moćnik Crocker Fenway može doimati kao uzaludni donkihotovski napad na vjetrenjače (motiviran gledanjem Garfieldovih filmova baš kao što je Don Quijote potaknut čitanjem romana). Uostalom, u gore citiranom prizoru dolazi do grotesknog miješanja kanala na kojima posjetitelji istovremeno gledaju duhovite američke serije i prizore rata u Vijetnamu, crtane filmove i vojne helikoptere kako izmjenjuju vatru, a ispod svega toga može se čuti nevidljivu publiku kako se smije. Premda tako izazvan smijeh može likovima poslužiti kao privremeno olakšanje od stvarnosti svijeta romana, u tom se prizoru Doc ipak ne uspijeva othrvati predosjećaju o dolasku katastrofe koja će promijeniti živote Amerikanaca, privesti kraju šezdesete i započeti razdoblje u romanu uspoređeno s gubitkom nade i optimizma psihodeličnih šezdesetih: «[N]eka [će] grozomorna ruka posegnuti iz mraka i ugrabiti sve ovo proživljeno vrijeme, lako kao da pljugu otmeš džoint i utrneš ga zanačijek» (SM 281). Znakovito je da se u sljedećem poglavlju Doc vraća u Gorditu Beach, ali se pritom osjeća kao da je sletio na neki drugi planet. Iako je Doc u tom prizoru prikazan kako zbunjeno tumara nekad poznatim mjestom, pritom ne prepoznajući svog prijatelja Denisa, apokaliptični predosjećaj prethodnog poglavlja nalazi se u podlozi komičkog, što je vidljivo i iz Docova osjećaja nepripadanja, izgubljenosti i gotovo apsurdne otuđenosti naglašene personifikacijom Docova stana: «Nakratko

je razmotrio ideju da se vrati u svoj stan, ali zabrinjavala ga je mogućnost da ni njega neće prepoznati, ili čak i gore, *stan neće prepoznati njega*» (SM 283).

Utjecaj popularne kulture i televizije ne ističe se samo u oblikovanju identiteta Doca i ostalih pripadnika kontrakulture, već i kod likova koji predstavljaju autoritete, kao u slučaju Bigfoota Bjornsenena. Daleko od glamurnog svijeta *show-businessa* o kojem sanja, Bigfoot je asimiliran u prostor televizijskog svijeta reklama za Wolfmannov građevinski projekt Kanal Vista. U opisu Bjornsenove karijere spominje se kako preuzima uloge raznih stereotipnih likova kao što su komični Meksikanci, pri čemu njegov identitet odražava kolonizacijski mentalitet Wolfmannova projekta, a istovremeno i sam postaje prostor na kojem dolazi do zamjene njegova izvornog identiteta hipertrofijom raznolikih znakova. Mezalijansama međusobno oprečnih motiva i pojmova nastaje kontrast, a prepoznat ćemo to već i u spoju identiteta Meksikanca i skandinavskog podrijetla sugeriranog Bjornsenovim imenom (koje je, s obzirom na njegovo zanimanje, također i parodijska aluzija na neke od likova inspektora iz popularnih skandinavskih kriminalističkih romana). U opisu Bjornsenova televizijskog identiteta pronaći ćemo i pregršt drugih komičnih mezalijansi, kao što je ona između djece i svijeta kriminala:

Bigfoot je u svojim scenarijima imao opaku terorističku bandu sastavljenu od sitne dječurlije, koja je nezaustavljivo plazila po pic-pic namještaju, prkosno se bacala u vrtne bazene, urlala i cičala i vragolanski rešetala Bigfoota iz zamišljenog oružja, uz pokliče «Čupavce na vlast!» i «Drotove na plotove!» Gledatelji bi se potpuno raspametili. «Gledaj ti tu dječicu!» grohotali su. «Ma baš su silni! Hohoho!» (SM 17)

U hibridizaciji Bigfootova identiteta sudjeluje i njegov nadimak, *Bigfoot*, što je naziv za mitsko američko stvorenje, koje navodno luta američkim šumama, a koje je jednim dijelom upravo proizvod medijske manipulacije. U romanu se ističe da je Bigfoot na ekranu «nosio obleku kakve bi se posramile i najufuranije hipi njuške u cijeloj Kaliforniji, npr. evo večeras samtasti plašt do poda na zvrkiće, u toliko 'psihodeličnih' nijansi da to Docova televizija, stvarčica škart kvalitete [...] jednostavno nije mogla pratiti» (SM 16). Bigfoot upotpunjava svoj komični izgled ogrlicama od perla, sunčanim naočalama sa simbolom mira te ogromnom višebojnom *afro* frizurou, a pripovjedač navodi i da je gledatelje podsjećao na legendarnog prodavača rabljenih automobila, Cala Worthingtona, na taj način dodatno uranjajući Bigfoota u preuzeti višeslojni televizijski

identitet potrošačke kulture. Bigfootov identitet tako postaje spoj fragmenata raznih drugih identiteta, a posebno je ironično što se pojavljuje u odjeći karakterističnoj za kontrakulturu hipija, koje Bigfoot ne može podnijeti. Uzgrednim komičnim referencama na djela autora poput Julesa Vernea i Williama Goldinga u Bigfootovim reklamama naglašava se i sposobnost masovnih medija da preuzmu postojeće sadržaje kulture i transformiraju ih gotovo do neprepoznatljivosti unutar predmeta potrošačke kulture ili pak u sredstvo promocije Wolfmannove tvrtke. Tim je postupkom Bigfootov identitet pretvoren u umanjenu verziju Kalifornije, prostor na kojem kapitalizam može preuzimati različite sadržaje ključne za nečiji identitet te od njih stvoriti kaotičnu i neartikuliranu mješavinu i zatim je prodavati kao nov proizvod ili se njome koristiti u oglašavanju.

Učestalo spominjanje televizijskih sadržaja i drugih elemenata popularne kulture dovodi do zagušenja teksta brojnim aluzijama, citatima i godinama nastanka tih artefakata, pri čemu se u tekstu na više mjesta proza romana miješa sa stihovima stvarnih ili izmišljenih pjesama, pa tako dolazi i do kombinacije raznorodnih stilova. Dakako, uloga čitatelja ključna je u ostvarenju tog učinka, jer upravo će on primijetiti sustavno navođenje godina nastanka u zgradama te više ili manje istaknute aluzije na razne filmove, pjesme, televizijske serije i druge sadržaje, a istovremeno će se takvim metatekstualnim postupcima čitatelja podsjećati na njegovu ulogu u postupku čitanja. Već ćemo na početku romana, pri prvom susretu s likom Denisa, primijetiti da je tekst ispunjen aluzijama koje će, ukoliko ih čitatelj prepozna, pridonijeti komičnom tonu koji nastaje kada se određeni sadržaj premjesti iz popularne kulture u svijet Pynchonova teksta te u isto vrijeme supostavi s njegovim neobičnim likovima i događajima. Igrajući se izrazom *eat some place*, što u engleskom može značiti *jesti negdje*, ali i *jesti neko mjesto* (podsjećajući nas pritom na usporedbu Wolfmanna s destruktivnim čudovištem Godzillom), Denis će Docu predložiti odlazak u restoran brze hrane riječima «*Hey, like Godzilla always sez to Mothra – why don't we go eat some place?*», odnosno u hrvatskom prijevodu «Znaš kako Godzilla uvijek kaže Mothri: ajmo do grada nešto čalabrcnut» (SM 18). Sauncho, Docov odvjetnik, u dijalogu s Bigfootom oponaša melodramatični stil odvjetnika iz američkih serija smještenih u sudnice (usp. SM 38) a prozu romana prekida pjesma iz uvoda televizijske serije *The Big Valley* (1965 – 1969) (usp. SM 54). Koristeći uvijek isti frazu «*as [...] always sez*» («kao što [...] veli»), i inače vrlo čestu u Pynchonovim djelima, Doc citira pjevače Roya Orbisona (usp. SM 83), Fatsa Domina (usp. SM 91) i druge poznate osobe, a njegova igra riječima u razgovoru s agentima FBI-ja završava pjevušenjem pjesme Franka Sinatre (usp. IV 89). Na više mjesta u romanu razgovori između Doca i Sauncha odlutat će u smjeru

filmova kao što je *The Wizard of Oz* (*Čarobnjak iz Oza*) (1939) ili televizijskih serija poput *Gilligan's Island* (1964 – 1967), a u jednom od autoreferencijalnih prizora doći će i do preklapanja radnji tog serijala i Pynchonova romana. Razgovarajući o ljubavnim odnosima između likova gore spomenute televizijske serije, najednom će obojica utihnuti kada primijete «da se sve to također može u prenesenom smislu primijeniti na Shastu Fay i Mickeyja Wolfmanna, pa čak, ne bi čovjek rekao, i na Doca glavom» (SM 104).

Zato ne iznenađuje što je popularna kultura, a napose ona prenesena medijem televizije, vrlo često prisutan element u karakterizaciji likova poput Wolfmanna. Među brojnim primjerima ističe se epizoda u kojoj se spominje televizijska emisija *Godzilligan's Island*, emitirana za vrijeme Docova posjeta Las Vegasu. Riječ je o parodiji poznate humorističke američke serije *Gilligan's Island*, pri čemu još jednom dolazi do spoja oprečnih motiva komedije i groteske. Naime, čudovište Godzilla, koje je na filmu prikazano kako uništava urbane prostore, sasvim slučajno nailazi na otok iz serije *Gilligan's Island*, čiji se stanovnici zatim nastoje boriti protiv nemani. Parodijskim spojem strašnog i komičnog ostvaruje se paralelnu fikciju romana, pri čemu će čitatelj u Godzilli možda prepoznati aluziju na lik Mickeyja Wolfmanna. Prisjetimo se da i Docova tetka Reet uspoređuje trgovce nekretninama s Godzillom: «Ali u usporedbi s nekima od tih građevinaca i gušter Godzilla je ekološki osviješten» (SM 14). Spoj komičnog i grotesknog nastavlja se i kada se Doc probudi usred emisije u kojoj Henry Kissinger (političar koji je u vrijeme kada je Richard Nixon bio predsjednik SAD-a obavljao dužnosti savjetnika za nacionalnu sigurnost) prenaplašenim njemačkim naglaskom izjavljuje «E pa fajn, onda mi njih glajh zbombardiramo i šlus, *jaaa?*» (SM 246) S obzirom da likovi putem televizije propituju svoj odnos prema nekim od središnjih ličnosti američke politike i kulture, razvidno je da se na taj način tematizira već spomenuti problem poljuljanog povjerenja likova u autoritete. Dok neki od njih poput Godzille uništavaju urbani krajolik Kalifornije, drugi utječu i na značajne geopolitičke izmjene i izvan granica SAD-a, što je istaknuto spominjanjem Henryja Kissingera, koji je 1973. godine nagrađen Nobelovom nagradom za mir unatoč tome što je u tajnosti organizirao bombardiranja u Kambodži, a kasnije navodno sudjelovao i u organizaciji politički motiviranih otmica i ubojstava u Južnoj Americi. Bilo bi ipak pogrešno tvrditi kako televizija u romanu funkcionira jedino kao mehanizam za širenje konformizma, ideologije te «erotizacije fašističkog autoriteta i demonizacije subverzije kao kriminalnog ponašanja – dok se ovo posljednje podudara s ideološkim brisanjem razlika između

Charlesa Mansona i hipija općenito». ¹²⁵ Kao što podsjeća sam Liner, u romanu *Vineland* filmska se slika ne odbacuje u potpunosti kao puki nositelj ideologije, već svoj kontrast pronalazi u obliku radikalnog dokumentarnog filma, a slično možemo pronaći i u romanu *Inherent Vice*, samo što se u njemu ambivalentnost televizije jednim dijelom ostvaruje razlikovanjem među žanrovima. S jedne strane nailazimo na serije poput *Adam-12* (1968 – 1975), *Hawaii Five-O* (1968 – 1980) i *The Mod Squad* (1968 – 1973), u kojima Liner prepoznaje dominantnu «konzervativnu funkciju», dok u komičnim likovima, kao što su Zekoslav Mrkva i Popaj, Doc pronalazi modele otpora, odnosno sljedeće kvalitete: «[O]piranje vlastima, lemanje unajmljenih gorila i obrana časti svoje odabranice» (SM 355). Liner uočava i da Doc žali što su u televizijskim serijama privatne istražitelje zamijenili policajci, što ide u korist tvrdnji prema kojoj svi televizijski žanrovi «nisu jednako reakcionarni, unatoč pretežno reakcionarnoj sistemskoj funkciji tog medija» (26).

Televizija je stoga, kao i brojni drugi motivi u Pynchonovim djelima, ambivalentna i kontradiktorna. Za neke je likove ona, između ostalog, mjesto i oruđe ideološke indoktrinacije ili pasivnog, nekritičkog trošenja sadržaja, a istovremeno će djelovati i kao prostor u kojem drugi likovi prepoznaju obrasce otpora konformizmu. Televiziju Pynchonova romana zato je moguće čitati i kao heterotopiju, jedno od onih drugih prostora koji, kao što podsjeća Mladen Jakovljević, pišući o heterotopijama u Pynchonovim romanima *V.* i *Gravity's Rainbow*, «izazivaju konvencionalne principe dimenzionalnosti prostora i čije dominantne osobenosti [...] jesu simultanost, spoj bliskog i udaljenog, spojenog i rasutog.» ¹²⁶ Usporedimo li značajke televizije s postavkama heterotopije, prepoznat ćemo u njoj osnovne principe koje ističe Foucault. Prema prvom načelu, ¹²⁷ vjerojatno nema kulture koja ne sadrži heterotopije i koja se od njih ne sastoji, a očito je da su, kako u stvarnosti, tako i u Pynchonovu djelu, televizor i slični uređaji sa zaslonima na zapadu postali sveprisutni medij. Heterotopija televizijskog ekrana ili filmskog platna učestalo se ponavlja u radnji Pynchonovih djela, bilo da je riječ o izravnom spominjanju televizije i filma (koji, primjerice, funkcioniraju kao središnji motivi romana *Vineland*) ili pak o više ili manje skrivenim aluzijama na sadržaje televizije (kao u slučaju romana *Mason & Dixon* i *Against the Day*, u kojima takve aluzije funkcioniraju kao anakroni element tekst), a dovoljno je spomenuti tek nekoliko primjera kako bismo ilustrirali kontinuitet pojavljivanja tog motiva u autorovu djelu.

¹²⁵ Liner, «Utopia and Debt in Postmodernity», str. 25.

¹²⁶ Mladen M. Jakovljević, «Heterotopija u Pynchonovim romanima *V.* i *Duga gravitacije*», *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, Knjiga II (2012), str. 375.

¹²⁷ Usp. Foucault, «O drugim prostorima», str. 10.

Nakon što Oedipa na početku romana *The Crying of Lot 49* sazna kako je postala izvršiteljica oporuke Piercea Inverarityja, ona neko vrijeme stoji u dnevnoj sobi dok «u nju zuri mrtvo, zelenkasto oko televizora» (CL 5). U drugom će poglavlju istog romana Oedipa u motelu s odvjetnikom Metzgerom na televizoru gledati jedan od filmova koje je Metzger snimio rano u djetinjstvu (usp. CL 18-20), pa će stoga televizor funkcionirati poput zrcala, klasičnog primjera heterotopije, u kojem se Metzger odražava, a neodredivost i kontradiktornost heterotopijskog prostora televizijskog ekrana pojačana je činjenicom da su prizori filma pomiješani, što otežava Oedipino kladenje s Metzgerom na ishod filma (pri čemu još jednom dolazi do ironičnog zrcaljenja između kontradiktorne heterotopije televizije i kontradiktornih prizora romana, što istovremeno otežava čitateljeve i Oedipine pokušaje da predvide svršetak radnje romana, odnosno riješe njegovu središnju zagonetku). Uz *The Crying of Lot 49*, spomenimo još i roman *Gravity's Rainbow*, u kojem je velik dio radnje smješten u Zonu, neodređeno heterotopijsko područje Njemačke i istočne Europe nakon Drugog svjetskog rata. S obzirom da film igra iznimno važnu ulogu u motivaciji likova i njihovim fantazijama, te s obzirom da je prisutan i kao jedan od središnjih strukturnih motiva i metafora,¹²⁸ Jakovljević će primijetiti kako su «Zona i drugi heterotopijski prostori u *Dugi gravitacije* možda [...] samo bioskopska projekcija», a pritom «ceo roman potencijalno postaje tekstualna reprezentacija projektovane fantazije sačinjene od brojnih stvarnosti i prostora, koji su svi možda samo mentalne i/ili kinematografske projekcije.»¹²⁹

Premda za likove romana *Skrivena mana* televizija možda ne poprima jednaku važnost kao za one koji se kreću Zonom ili za likove romana *Vineland*, ona ipak funkcionira kao učestalo prisutna heterotopija koja oblikuje govor, ponašanje i djelovanje likova, ali i oblik samog teksta kao pastiša i parodije tematski i stilski srodnih televizijskih i filmskih sadržaja, poput kriminalističkih filmova. Stoga je za taj roman možda još važnije drugo načelo heterotopije, prema kojem jedna te ista heterotopija u jednom društvu može imati različite uloge, jer upravo je takav višestruk odnos prema televizijskoj heterotopiji zamjetan pri čitanju Pynchonova romana.¹³⁰ Naime, kao što smo već istaknuli, Doc će u televiziji prepoznati groteskno ispremiješano mnoštvo kanala s različitim sadržajima, čime televizija istovremeno odgovara i trećem Foucaultovu principu heterotopije, prema kojem ona može sadržavati sasvim različite i nekompatibilne prostore, pa tako

¹²⁸ Usp. Brian Edwards, «Mixing media: Film as metaphor in Pynchon's *Gravity's Rainbow*», *AJAS*, 1 (1982) 3, str. 1-15.

¹²⁹ Jakovljević, «Heterotopija u Pinčonovim romanima V. i *Duga gravitacije*», str. 378.

¹³⁰ Usp. Foucault, «O drugim prostorima», str. 11.

u gore citiranom prizoru dolazi do spajanja ratnih scena iz Vijetnama s prostorom tropskog otoka iz humorističke serije *Gilligan's Island* i svemirskog broda *Enterprise* iz serije *Star Trek (Zvezdane staze, 1966)*. Televizija odgovara i četvrtom principu, heterokroniji, s obzirom da različiti televizijski sadržaji mogu prikazivati različita vremenska razdoblja, pa tako, primjerice, dolazi do supostavljanja razdoblja rata u Vijetnamu sa serijom *Gunsmoke* (1955 – 1975), čija je radnja smještena na Divlji zapad, a ujedno se prikazuje i putovanje broda *Enterprise* u razdoblju daleke budućnosti te pretpostavljeni suvremeni period humorističkih serija *Gilligan's Island* i *I Dream of Jeannie* (1965 – 1970). Uzmemo li u obzir Docove i pripovjedačeve komentare o pasivnim potrošačima ovisnima o konzumaciji takvih menipejski spojenih raznorodnih televizijskih sadržaja, primijetiti ćemo da u romanu heterotopija televizije istovremeno može funkcionirati kao mjesto za političku i kapitalističku manipulaciju i kontrolu (istaknutu parodijskim televizijskim verzijama Nixona i Kissingera), ali i kao mjesto na kojem je moguće pronaći barem jedan tip obrasca (u obliku glumca Garfielda i likova koje je utjelovio na filmu) za potencijalni politički otpor i ostvarenje nekog oblika autonomnosti (što Doc i čini poistovjećivanjem s Garfieldom te zamjenom kapitalističkih principa darivanjem, odnosno izvršavanjem usluga bez novčane naknade, na što ćemo se kasnije vratiti).

Pri takvom čitanju heterotopijskog prostora televizije i filmskog platna u Pynchonovu djelu važno je naglasiti kako ambivalentnost i kontradikcija, kao ključni čimbenici u ostvarenju te heterotopije, nastaju dijelom upravo kao posljedica humora, odnosno supostavljanjem različitih prostora, prizora, vremenskih razdoblja, tema i sadržaja na zajedničkom prostoru televizijskog zaslona, što uključuje i zamjetno supostavljanje ozbiljnog i duhovitog, tragedije i komedije, iz čega zatim nastaje menipejski nestabilna i nerijetko groteskna heterotopija. Zanimljivo je primijetiti kako, prema petom Foucaultovu načelu, heterotopije pretpostavljaju određene sustave otvaranja i zatvaranja, odnosno u njih je moguće ući pod prisilom ili ukoliko ispunimo određene uvjete.¹³¹ Pynchonovi likovi nisu prisiljeni na kontakt s televizijom, ali zamjetno je da mnogi od njih ipak ispunjavaju uvjet za taj isti kontakt, odnosno posjeduju televizijski prijemnik potreban za pristup heterotopiji televizije. No, kao što je slučaj s određenim sobama velikih kuća s brazilskih plantaža koje spominje Foucault, ulazak u neke heterotopije zapravo skriva isključenje, pa je u tom slučaju otvorenost takvog prostora iluzija, a onaj tko u taj prostor uđe zapravo je isključen. Već smo spomenuli Docov strah od onoga što bi se moglo dogoditi da ugasi televizor koji gledaju posjetitelji

¹³¹ Usp. Foucault, «O drugim prostorima», str. 13.

kuće skupine Daske, a sjetimo li se gore opisanog motela za teveljupce, primijetit ćemo sličan mehanizam uranjanja u heterotopiju koji uključuje i isključivanje iz stvarnosti trošenjem vremena na gledanje televizije: «Sati su curili, a oni su guštali i piljili» (SM 280). Dakako, takav odnos gledatelja prema televizijskoj heterotopiji odgovara i šestom Foucaultovu načelu, prema kojem heterotopije stvaraju iluziju koja ogoljuje iluzornu prirodu stvarnog svijeta ili pak stvaraju nov, savršeno uređen prostor, koji zatim ukazuje na neuređenost uobičajenog prostora stvarnosti.¹³² S jedne strane, komički modus u kojem je pisan roman, a napose njegovi komični dijalozi, odgovara mehanizmima određenih sadržaja televizije (primjerice, dijalozima humorističkih serija), a postupci likova i određeni događaji također se mogu dovesti u vezu s televizijom (Docovo komično prerusavanje podsjetit će nas na prerusavanje glumaca, a fantastični val s kraja romana može pronaći svoj odgovarajući par u nekim od gore spomenutih fantastičkih televizijskih serija). S obzirom da na taj način dolazi do povremenog brisanja granice između stvarnosti i televizijske heterotopije, u tekstu se dovodi u pitanje način na koji se shvaća stvarnost te se otvara mogućnost kako je i ona samo iluzija (čemu dodatno pridonosi Docovo korištenje opijata i opis njegova pogleda na svijet pod utjecajem droge, ali i dodatak jednog kalendarski nepostojećeg dana u kronološki tijek radnje romana, koja se inače pridržava stvarnog vremenskog razdoblja između ožujka i svibnja 1970.¹³³), pa stoga Jakovljević zaključuje kako Pynchonove

heterotopije izazivaju ustaljene norme, jer preispituju ne samo opšteprihvaćena načela uobičajenog i normalnog prostora i linearnog toka vremena već i stvarnost u postmodernoj književnosti. [...] Pinčonovi junaci lutaju lavirintom sopstvenih iluzija i projektuju nove, stvarne i fantastične prostore, iz kojih projektuju nove alternativne stvarnosti, u kojima karakteristike heterotopijskih prostora mogu da se pojme samo upoređivanjem s parametrima 'normalnosti', koji u Pinčonovim postmodernim fantazijama gube veze s pravilima objektivne stvarnosti.¹³⁴

S obzirom da nam na taj način Pynchonov tekst privlači pozornost na odnos stvarnosti i iluzije, odnosa heterotopije kao stvarnog mjesta i objektivne stvarnosti kao potencijalno nestvarnog mjesta, biti će zanimljivo proučiti kako Pynchonov tekst pristupa motivu utopije, odnosno prostoru

¹³² Isto.

¹³³ Usp. Liner, «Utopia and Debt in Postmodernity», str. 32.

¹³⁴ Jakovljević, «Heterotopija u Pinčonovim romanima V. i *Duga gravitacije*», str. 385-386.

koje Foucault opisuje kao nestvarno mjesto koje se nalazi u odnosu obrnute analogije prema stvarnim prostorima.

5.3. Utopija, kontrakultura i sjećanje

Premda se u razmišljanjima određenih likova može prepoznati propitivanje ideološke pozadine kapitalističkih preobrazbi identiteta prostora i društva te nepouzdanih američkih autoriteta i širenja kulture nadziranja (što se, kao što smo uočili, jednim dijelom čini i pomoću televizije), bilo bi pogrešno pretpostaviti kako je riječ o tekstu koji odgovor na sve probleme pronalazi u kontrakтури hipija. U njihovim je zajednicama moguće uočiti određene oblike otpora, no tekst isto tako obiluje prizorima kojima se dovodi u pitanje položaj kontrakture kao alternativne društveno-političke opcije. Štoviše, i druga Pynchonova djela sadrže kontrakturne struje s istaknutim manama, struje koje čak ponavljaju iste greške upisane u sustave kojima se odupiru. U romanu *The Crying of Lot 49* pokazat će se kako Tristero dijeli nedostatke službene metode komunikacije (komunikacijski kanali zagušeni su otpadom, tj. ispraznim porukama koje se šalju samo zato kako bi se tajni komunikacijski kanal održao), kontraktura u romanu *Vineland* neće uspjeti u svojim naporima (a njezini će članovi čak postati korumpirani doušnici), dok anarhisti u *Against the Day* nasiljem neće ponuditi valjanu alternativu moćnoj vezi jednako nasilnih financijera i američkih vlasti. Kroz lik Doca Sportella i *Inherent Vice* od samog početka nudi ambivalentnu sliku kontrakture. Na prvi pogled Doc je njezin pravi pripadnik, što je vidljivo iz njegova životnog stila obilježenog uživanjem u marihuani, ali i drugim artefaktima kontrakture i popularne kulture. Tako je i Docov stan kroz Shastin pogled sveden na jedan komičan i eklektičan nered (u kojem se, karakteristično za Pynchonova djela, pojavljuje i motiv prenamijenjenog otpada):

[V]idio ju je kako gleda oko sebe i vidi da se ništa nije promijenilo, kako gleda originalnu ploču za pikado iz engleskog puba montiranu na kotač od zaprežnih kola, pa visilicu s lancem kao stvorenu za kupleraj, s psihodeličnom purpurnom žaruljom i titravim vlakancem, pa zbirku modela drift bolida u cijelosti sastavljenih od limenki Coorsove pive, loptu za odbojku na plaži na kojoj je Wilt Chamberlain fluorescentnim markerom nažvrljao svoj potpis, sliku od baršuna, i tako dalje, i sve to promatra, mora se reći, s izrazom istinskoga gađenja. (SM 11)

No, unatoč opisu Docova identiteta kao spoja fragmenata popularne kulture, Doc istovremeno kritički razmišlja i o kontrakulturi na zalasku šezdesetih godina. Naime, već na sljedećoj stranici Doc će, razmišljajući o Shastinoj ljubavi prema Wolfmannu, spomenuti i riječ *ljubav*:

Uz neizgovorenu fusnotu da je ta riječ danas doista postala debelo izraubana. Svako čeljade koje iole drži do sebe danas svakoga 'voli', da se ne spominju ostale korisne primjene te riječi, na primjer nagovaranje drugih na raznorazne spolne čine u koje se ovima od vlastite volje ne bi nužno dalo upuštati. (SM 12)

Doc kritički gleda na tada popularno shvaćanje ljubavi, koja je u kontrakulturi hipija bila svedena na vrlo širok pojam i koju su ljudi slobodno rabili u komunikaciji. Romantična je ljubav na taj način zapravo postala još jedan artefakt potrošačkog društva ili je pak, kao što će primijetiti Liner, riječ o ljubavi bez političkog potencijala.¹³⁵ U Pynchonovim tzv. *kalifornijskim* romanima (*The Crying of Lot 49*, *Vineland* i *Inherent Vice*) Liner prepoznaje satiričan odnos prema romantičnoj ljubavi (te navodi primjer grupe za podršku bivšim ovisnicima o ljubavi iz romana *The Crying of Lot 49*), dok žudnja i seks «često funkcioniraju kao načini za uspostavu ili održavanje opozicijskih kolektiva. [...] [T]akvi oprečni prikazi ljubavi [...] naglašavaju radikalni politički potencijal ljubavi, ali i njezinu podložnost obnavljanju pod maskom ideoloških pripovijesti» (11-12).

Navodni sklad hipijevskih zajednica također se propituje, što vidimo iz Bigfootovih priča o brojnim hipijima koje policija plaća kao doušnike (pri čemu je Bigfoot satirično prikazan kao vrag koji hipije dovodi pred iskušenje), ali i iz Docova razgovora s agentima Borderline i Flatweed, pri čemu mu nude tristo dolara mjesečno za posao doušnika (usp. SM 89). Doc često razmišlja o atmosferi paranoje u kontrakulturi: «[S]tvar je bila vrlo slična stanju na obali, gdje se živjelo u ozračju neupitnog i potpunog nepovjerenja među hipijima, pretvarajući se da svima vjeruješ, a zapravo uvijek očekuješ nož u leđa» (SM 250). Slično komično prenaplašeno ozračje paranoje zamjetno je i prilikom Docova posjeta kući u kojoj Coy Harlingen boravi s ostalim članovima skupine *Daske*:

¹³⁵ Usp. Liner, «Utopia and Debt in Postmodernisty», str. 11.

Doc je već kročivši preko kućnog praga osjetio da ovdje vlada stanovita 'atmosfera'. Umjesto obrednog rukovanja ili bar recimo osmijeha, svi su ga pri upoznavanju pozdravljali istom rečenicom: 'Odakle si, prijatelju?' što je upućivalo na visoku razinu nelagode, pa i straha, pred svakim onim koga nije bilo moguće istog časa smjestiti u ladicu i etiketirati. (SM 149)

Kuća skupine *Daske* funkcionira kao umanjena verzija kontrakulture obuzete paranojom, što je razvidno iz reakcija likova na stalno prisutnu mogućnost da ih netko nadzire. Smedley će se prestrašiti da ga prisluškuje «neki namrgođeni svat, možda pripadnik daskaške svite, a možda i ne», zbog čega su mu «očne jabučice počele nekontrolirano podrhtavati, pa je brže-bolje zbrisao.» Doc razmišlja tko sve u kući nadzire Coyja, a kad Coy u razgovoru s Docom najednom utihne, Doc će se zapitati je li mu možda čak zabranjeno govoriti: «Coy je ušutio. Doc je već htio pružiti ruku da ga čvrkne. Na licu mu je bio izraz toliko očajan, [...] kao da mu je iz nekog razloga u ovoj kući zapriječeno da išta kaže.» Doc će osjetiti potrebu da «momku udijeli bar jedan brzi grli-grlito» (SM 150-151), no i sam će se zabrinuti zbog potencijalnih uhoda i doušnika koji ih promatraju. U takvom je okružju opreznost na većoj cijeni od povjerenja, pa se stoga u tekstu nevidljivost često spominje kao jedan od mogućih izlaza iz problema s kojima se suočavaju likovi (usp. SM 152). Premda Coy ima neobičnu i možda čak natprirodnu sposobnost iznenadnog nestajanja (usp. SM 216), nevidljivost je ipak ambivalentna strategija za izbjegavanje nadzora. Naime, nevidljivost u sebi ujedinjuje politički otpor (neuhvatljivost ili nedostupnost onome tko nastoji kontrolirati i nadzirati) s činjenicom da se tom strategijom na određeni način izbiva iz društva, odnosno zamjenjuje političku aktivnost odsutnošću iz politike. Potaknut svepristunim znakovima paranoje, Doc će zaključiti kako je kontrakultura zapravo suočena s neminovnim svršetkom vlastita, nikad u potpunosti realizirana projekta, a sve u «ovom predrevolucionarnom snu zapravo [je] osuđeno na propast», dok će «nevjerni srebroljubački svijet ponovno [preuzeti] kontrolu nad svim životima koje u svojoj drskosti smatra da ih ima pravo pipati, štipati i drpati» (SM 149). Drugim riječima, unatoč karnevaleskim prizorima razuzdanog ponašanja, kuća kojom se Doc kreće poslužit će kao simbol pasivnosti kontrakulture umrtvljene televizijom i paranojom do već spomenutog stanja zombifikacije. Zato će i taj prizor završiti komičnim bijegom napuštenog Doca i Denisa pred najezdom zombija: «Sto mu gromova, Doc, rekao si gratis pljuga, možda komadi, nisi uopće spominjao da će bit zombija, majku mu staru» (SM 153).

Kontrakulturni ideali u tekstu se propituju i često spominjanim motivom nepouzdanog sjećanja povezanog s nostalgijom. Kontrakultura hipija u romanu funkcionira kao zajednica čija su sjećanja ispunjena nostalgijom za prošlošću, a napose za razdobljem 1960-ih kao periodom u kojem je nastala. Važno je primijetiti kako su nostalgija, ali i sjećanje hipija općenito, vrlo često predmet smijeha određenih likova (ali i pripovjedača), pa se tako Docovo sjećanje i sjećanje drugih pripadnika kontrakture u tekstu naziva «narko skleroza» (SM 101). Riječ je o sjećanju koje pruža nesiguran uvid u događaje iz prošlosti, zbog čega se Bigfoot na više mjesta u romanu ruga Docu. Na jednom će mjestu reći «Duboko se ispričavam ako te prekidam u nekom natprosječno zahtjevnom hipi zadatku, primjerice traženju ljepka na rizla-papiru [...] I predobro sam svjestan kratkih spojeva u pamćenju s kojima tvoj soj neprestance vodi junački boj» (SM 227). Čak i kada je riječ o Docovim vlastitim problemima i strahovima, njegovo je sjećanje nepouzdan, što je u tekstu također opisano na komičan način: «Doc se pak panično bojao leta, ali je stalno zaboravljao zašto, pa se ni ovaj put nije sjetio sve dok nisu aterirali na McCarran. Nakratko je razmotrio ideju da ipak malo počne paničariti, tek da ne izađe iz forme» (SM 243). Uz iznenadni gubitak sjećanja, Docu ponekad za vrijeme istraživanja padne u san iz kojega ga ne može probuditi ni pucnjava iz oružja, što se također dovodi u vezu s njegovim korištenjem marihuane. Nešto kasnije u romanu Doc će zapaliti džoint kako bi uz pomoć pokvarenog zidnog sata saznao koliko je sati. Ironično je da se Doc služi marihuanom, zbog koje u njegovu sjećanju nastaju prekidi i nejasnoće, kako bi popravio pokvareni sat i pokrenuo njegove kazaljke, iako je i taj prividni popravak zapravo možda ishod Docova lošeg sjećanja: «Nakon kraćih udisanja hašišnih isparenja bacio je pogled na kazaljke sata, i one su doista sada pokazivale drukčije vrijeme, premda je to moglo biti i zato što je Doc zaboravio njihovu maloprijašnju početnu poziciju» (SM 310).

U kontekstu odnosa humora i propitivanja kontrakulturnog sjećanja i nostalgije marihuana (ironično, možda kao i sam roman) često ne vodi do rješenja poteškoća s kojima se likovi susreću, već se u određenim situacija doima kao samo privremeni izvor smijeha ili zaborava aktualnih problema. U najboljem slučaju, tvrdi Kathryn Hume, u marihuani i LSD-u moguće je prepoznati izvor Docove intuitivnosti, zbog koje se čini da je osjetljiviji od ostalih likova romana.¹³⁶ Hume smatra kako Docova intuitivnost nije prikazana kao neka natprirodna sposobnost, što je vidljivo i iz prizora u kojima se opisuje Docovu osjetljivost. Naime, kada Doc na temelju svoje intuitivnosti

¹³⁶ Usp. Kathryn Hume, «Attenuated Realities: Pynchon's Trajectory from *V.* to *Inherent Vice*», *Orbit: Writing Around Pynchon*, 2 (2013) 1, str. 13.

prepozna određene veze među događajima romana, iskusit će simptome nalik onima alergije, pa se može dobiti dojam kako takvi komični prizori umanjuju mističnost intuitivnosti koju Docu navodno pruža korištenje marihuane i LSD-a. No, kao i brojni drugi elementi Pynchonova djela, i marihuana je zapravo ambivalentan motiv teksta. Liner se zato ne slaže s Hume te smatra kako se pri odbacivanju marihuane kao pukog komičkog elementa zanemaruje činjenicu da su Docova prosvjetljenja ili epifanije, odnosno *hipifanije*, kako ih se u tekstu naziva, posljedica njegova korištenja opijata. Dok Bigfoot vjeruje kako je do rješenja potrebno doći konvencionalnim putem, skupljajući tragove i povezujući ih, upravo će hipifanije Doca dovesti do pronalaska izlaza iz problema. Tako će, primjerice, pri kraju romana Doc dobiti inspiraciju za borbu protiv Adriana Prussije putem nekog oblika epifanije nakon uzimanja opijata:

[N]ašao se usred nekakvog flešbeka, moguće uzrokovanog onom slonovskom travom kojom su ga našopali. Ugledao je lice svojih starih znanaca, u vidu duhova vodiča poslanih da ga vode, Goroslava i gospodina Groznicu, Zekoslava i kauboja Juru, Popaja i Badžu, kako se frenetično kovitlaju unutar drečavo zelenih i ljubičastih oblaka prašine, i na sekundu i pol znao je da pripada časnoj starostavnoj ratničkoj tradiciji u kojoj se opiranje vlastima, lemanje unajmljenih gorila i obrana časti svoje odabranice naposljetku svode na isto. (SM 355)

Za razliku od Hume, Liner smatra da takve hipifanije, uzrokovane drogom, funkcioniraju kao kontrakturna opreka Bigfootovu pragmatizmu, a ironično je da će u svijetu romana one zaista i djelovati: «[N]arkotičke epifanije nevjerojatno, ali sustavno vode Doca do ključnih tragova i inače skrivenih veza».¹³⁷ Riječ je o epifanijama koje su i same ambivalentne, s obzirom da su nerijetko vezane uz humor (kao u gore citiranom ulomku, u kojem se Doca uspoređuje s likovima iz humorističkih crtanih filmova), pa čitatelj stoga ne očekuje kako će se pokazati da baš komički (a pritom i fantastički) element romana igra ključnu ulogu u Docovoj istrazi. No, ispostaviti će se kako su te epifanije točne ili imaju izravan učinak na stvarnost svijeta romana, pa Liner smatra kako se njima istovremeno «valorizira kontrakturne prakse i materijalno (premda nekonvencionalno) pridonosi detektivskom zapletu romana» (18), zbog čega je uvjeren kako Docove epifanije uzrokovane drogom imaju i politički značaj. Dok Bigfoot vjeruje kako se znanje plaća (pa zato čak

¹³⁷ Liner, «Utopia and Debt in Postmodernity», str. 17.

i Doca pokušava nagovoriti da postane plaćeni doušnik), Docove epifanije nemaju cijenu i postaju neobjašnjivi izvor informacija. Na taj način one predstavljaju bijeg iz tržišta kapitalizma, odnosno prekid u sustavu trgovanja temeljenog na vrijednosti, s obzirom da je nemoguće odrediti vrijednost epifanija i «asimilirati ih u režim ekonomske razmjene» (21). Docovo korištenje marihuane zato se može shvatiti kao simbol njegova otpora konformizmu i kapitalizmu, a stoga i kao simbol njegove pripadnosti kontrakulturi, premda je i tada njegov identitet ambivalentan. Vidljivo je to iz naziva Docove agencije za istraživanje, «Detektivska agencija LSD [...] Lociranje, sigurnost, detekcija» (SM 22) i crteža krvavog oka u psihodeličnim bojama na vratima njegova ureda. Na taj način u simbolu Docova zanimanja dolazi do nastanka njegove kontradiktorne spona s kontrakulturom (postignute spojem akronima LSD te psihodeličnim bojama i okom čije je crvenilo možda uzrokovano drogom) i pravnim i policijskim sustavom (jer Doc je ipak detektiv), koji je pak u romanu usko vezan uz tržište kapitalizma. S druge strane, dok je droga ponekad izvor Docove spoznaje, ona je na brojnim mjestima tek komički element koji će likovima poslužiti za ismijavanje sjećanja hipija ili ovisnosti dovedene do apsurd, pa se tako spominje da neki likovi idu toliko daleko u potrazi za drogom da čak i banane neuspješno pokušavaju pretvoriti u neki oblik opijata poznat kao *Žuta omaglica* (usp. SM 160). Može se stoga zaključiti kako marihuana u romanu ima određeni politički potencijal, no dim marihuane koji uspavljuje likove te zamućuje njihovu memoriju i vid istovremeno je i simbol općenitog gubitka sjećanja kontrakture, a time i njezine političke relevantnosti.

S obzirom da romanom dominira osjećaj neminovne promjene, koja će dokinuti ili je već dokinula sva dostignuća kontrakture, njezini se pripadnici često okreću nostalgiji kao izlazu iz straha i paranoje. Ironičan odnos prema nostalgiji prisutan je od samog početka romana. O tome nam, naime, govori opis slike koja visi u Docovu stanu: «Služila mu je kao prozor kroz koji može pogledati kad mu je bilo preteško gledati kroz onaj konvencionalni stakleni u drugoj sobi» (SM 13). Docova emocionalna vezanost za prostore koje asimilira Wolfmannov projekt na istoj se stranici ogoljava kada pripovjedač napomene kako je, barem jednim dijelom, riječ o Docovu bijegu na «nepostojeću južnokaliifornijsku plažu», odnosno prostor nostalgije za društvenom, političkom i kulturnom prošlošću koja se nikad nije u potpunosti obistinila. Liner ističe kako će Doc tijekom radnje romana razviti kritički stav prema nostalgiji i pritom primijetiti «nepovratnost prošlosti i

jalovost nostalgije».¹³⁸ Osnovno je ograničenje nostalgije, tvrdi Liner, činjenica da ona ne predstavlja značajnu prijetnju kapitalističkom poretku:

[S]ve dok se nostalgija zadovoljava sa žalovanjem (kao u *Vineland*), ona ne uspijeva prepoznati prostor u sadašnjosti kroz koji se radikalno naslijeđe prošlosti može usmjeriti prema revolucionarnoj i utopijskoj budućnosti (kao u *Mason & Dixon*). S obzirom da je njezina primarna kritička funkcija naglašavanje sadašnjih neuspjeha prošlih obećanja, nostalgija za prošlošću ostaje zarobljena u iskustvu povijesti čija je korist za praksu [...] u najboljem slučaju upitna. (SM 39)

Upravo je *skrivena mana* iz naslova romana, prema Lineru, mana nostalgije koja se odupire protjecanju vremena i neprestano nastoji rekonstruirati prošlost uz pomoć njezinih ostataka, što istovremeno nostalgiju čini neučinkovitom političkom strategijom. Kao opreka politički neutralnoj nostalgiji, u romanu se pojavljuje motiv utopije Lemurije, koju pripovjedač po prvi put spominje prilikom opisivanja Docove halucinacije smještene u drevni grad koji istovremeno jest i nije Los Angeles:

Prvo mu se činilo da poznaje ljude koje susreće, iako se nije uvijek mogao prisjetiti imena. Svi žitelji obale, primjerice Doc i svi njegovi susjedi, bili su a opet nisu bili izbjeglice iz kataklizme u kojoj je prije više tisuća godina potonula Lemurija. U potrazi za područjima koja su im se činila sigurnima, naselili su se na obalu Kalifornije. (SM 126)

U devetnaestom se stoljeću proširila ideja o Lemuriji, kontinentu koji se nekoć navodno nalazio na Tihom oceanu, kako bi se objasnio pronalazak fosila lemura na Madagaskaru i u Indiji.¹³⁹ Nakon potonuća Lemurije, njezini su se stanovnici navodno nastanili na planini Shasta u Kaliforniji (podsjetimo, riječ je o imenu koje nosi i Docova bivša djevojka, Shasta Fey). Iako je teorija o Lemuriji odavno opovrgnuta, kao znanstveno-fantastični motiv zaživjela je u popularnoj kulturi. U Pynchonovu romanu neki od likova vjeruju kako se Lemurija polako izdiže iz morskih dubina, vraćajući se na površinu, pa tako u romanu djeluje kao utopija o kojoj likovi promišljaju i u snovima

¹³⁸ Liner, «Utopia and Debt in Postmodernity», str. 35.

¹³⁹ Usp. John G. Melton, Jerome Clark, Aidan A. Kelly, *New Age Encyclopedia* (Detroit: Gale Research, 1990), str. 182.

ili vizijama. Unatoč utopijskim obilježjima, Lemurija se ponekad doima i kao metafora za propast američkog društva koja se već dogodila, pa zato djeluje kao ambivalentan motiv u kojem dolazi do još jedne menipejske mezalijanse oprečnih značenja. Drugim riječima, Lemuriju se može čitati kao simbol optimizma suprotstavljenog apokaliptičnim nagovještajima kapitalističkih intervencija u prostoru, ali ju je moguće shvatiti i kao simbol moguće distopijske budućnosti ili pak aktualne sadašnjosti SAD-a.

Čitamo li Lemuriju kao menipejsko mjesto o kojem likovi razmišljaju kako bi propitivali čovjekov odnos prema okolišu, primijetiti ćemo da to nije prvi primjer tematiziranja ekologije u Pynchonovim djelima. Kao što tvrdi Christopher K. Coffman, ista je tema prisutna već i u romanu *V.*, nastavlja se u *Gravity's Rainbow*, *Mason & Dixon* te *Vineland*, a čitajući *Against the Day* u istom kontekstu ekokritike, Coffman i u njemu pronalazi motiv odnosa čovjeka prema okolišu.¹⁴⁰ Štoviše, Coffman u tom romanu prepoznaje «odnos između ekologije i mističnoreligijskog moralnog imperativa» i interesa za vrijednosti prostora, pri čemu spojem «ekologije, moralnosti i prostora [...] nastaje tekst u kojem se duhovne i prostorne dimenzije međusobno podupiru te koje zajedno u tekstu utječu na razvoj normativnog odnosa prema okolišu» (92). U motivu Lemurije moguće je prepoznati upravo taj spoj ekologije, moralnosti i prostora o kojem govori Coffman. Kao što u romanu tvrdi Sortilege, Lemurija je potonula jer je dosegla razinu toksičnosti koju Zemlja nije mogla podnijeti, a Sortilege pritom izražava nadu da će imunološki sustav Zemlje početi odbacivati «uzročnike bolesti, kao što je naftna industrija» (SM 122) prije nego što završi poput Atlantide ili Lemurije (što je istaknuto, primjerice, u prizoru u kojem Denis namjerno hoda kroz prolivenu naftu koja se skuplja na plažama sve dok mu se na stopalima ne stvori sloj debeo i tvrd poput potplata cipela). Dok bijeg u nostalgiju likovima ne pruža rješenje njihovih problema, već im omogućava samo privremeno olakšanje ili pak pojačava njihovu paranoju, mit o Lemuriji «baca alternativnu svjetlost na sadašnjost te osvjetljuje jaz između empirijske stvarnosti i alternativne, utopijske mogućnosti mita.»¹⁴¹ Za razliku od nostalgije, koja otvara prostor samo za žalovanje, Liner tvrdi kako je funkcija mita pedagoška, a s obzirom da odbacuje žalovanje, ona nije podložna skrivenoj mani nostalgije, te pritom, kao i Docove *hipifanije*, otkriva političke i povijesne nedostatke nostalgije i pomaže Docu da procijeni mane suvremene *mainstream* kulture SAD-a. Znakovito je da će se Doc pri kraju romana zapitati bi li povratak potonulog kontinenta

¹⁴⁰ Usp. Christopher K. Coffman, «Bogomilism, Orphism, Shamanism: The Spiritual and Spatial Grounds of Pynchon's Ecological Ethic», *Pynchon's Against the Day: A Corrupted Pilgrim's Guide*, str. 91.

¹⁴¹ Liner, «Utopia and Debt in Postmodernity», str. 40.

uopće mogao pridonijeti nekoj društvenoj promjeni, s obzirom da je upitno bi li građani SAD-a taj povratak primijetili:

[Z]apitao [se] tko će primijetiti ako se to dogodi. U ovom gradu ljudi vide samo ono što su odlučili vidjeti, vjeruju u ono što vide na telki ili u jutarnjim novinama koje pola njih čita dok se autocestom voze na posao, i svi do jednog sanjaju da će se prosvijetliti, da će ih istina osloboditi. Što će njima Lemurija? Osobito kad shvate da su s nje davno izgnani, toliko davno da je i samo sjećanje na to potonulo u zaborav. (SM 343)

Kao što smo već primijetili, televizija je za neke likove Pynchonova romana određeni oblik opijata, a iz gore citiranog Docova razmišljanja o građanima Los Angelesa vidimo da je televizijski zaslon mjesto na kojem likovi pronalaze podatke o vlastitoj stvarnosti, odnosno podatke na temelju kojih o njoj donose zaključke. Iz njihova odnosa prema televiziji («sanjaju da će se prosvijetliti») može se zaključiti kako likovi vjeruju da spoznaja nije nešto za čime treba aktivno tragati, već potencijalna nuspojava njihove pasivnosti. No, mogućnost pronalaska puta koji bi ih odveo natrag do utopije dokinuta je činjenicom da su samostalnost u razmišljanju zamijenili prešutnim kolektivnim dogovorom prema kojem fikcija televizije djeluje kao osnova njihove stvarnosti:

Neprepoznavanje utopijskih, epifanijskih ili halucinacijskih istina Lemurije pokazatelj je osiromašenja utopijske mašte koje su izvršili aparati kapitalističkih medija; njihovo slavljenje razmjene vrijednosti i ideološka konstrukcija zdravog razuma, između ostalog, onemogućavaju milost [*grace*] koju Sortilège prepoznaje u povratku Lemurije i epifanijskom uvidu koji se probija kroz maglu postmodernosti.¹⁴²

Liner ne koristi slučajno riječ *magla*, jer kada govorimo o satiričnom prikazu sjećanja, važno je istaknuti kako se u romanu na više mjesta spominje upravo motiv magle, dima ili pare koja sprječava likove da nešto ugledaju, dočekaju, spoznaju ili se nečega prisjete, a već od prvog poglavlja taj se motiv dima, a stoga i marihuane i drugih opojnih sredstava, povezuje s gubitkom sjećanja (a spomenimo i kako je to istaknut motiv u tekstovima Dickensa i Eliota, s kojima Pynchonovi romani uspostavljaju česte intertekstualne veze na razini fabule i strukture). Naime,

¹⁴² Liner, «Utopia and Debt in Postmodernity», str. 40.

kada Doc i Denis (koji često puši marihuanu) uđu u restoran Pipeline Pizza, on je ispunjen dimom toliko gustim da se «nije vidjelo s kraja na kraj šanka» (SM 18), a već na sljedećoj stranici Denis se više ne može sjetiti svoje narudžbe, pa na svojoj pizzi pronalazi jogurt, komad papaje i sljezov kolačić (usp. SM 19-20). Nešto kasnije u romanu Doc će se pokušati prisjetiti detalja o pokojnom partneru Bigfoota Bjornsena, ali će sam svoje sjećanje nazvati permanentnom dimnom uzbunom (usp. SM 79). No, motiv magle koja onemogućuje pogled u prošlost, ili pak tek dijelom otkriva budućnost koja likove zabrinjava, nije povezana samo s kontrakulturom, već je u vezi i s Wolfmannovim projektom Kanal Vista. Kao što je ranije spomenuto, kada Doc na početku romana istražuje lokaciju na kojoj će se izgraditi Wolfmannova nekretnina, on razmišlja o crncima koji su iseljeni kako bi se napravilo mjesta za nove stanove te ih zamišlja kako tragaju za svojim nekadašnjim domovima. Zanimljivo je da pritom pripovjedač povezuje motiv magle i Wolfmannove manipulacije prostorom: «Naselje se gubilo duboko u izmaglicu i blagi miris dimne komponente smoga, te sveprisutni vonj pustinje pod pločnicima – izložbeni modeli stajali su bliže cesti, dovršene kuće dublje unutra, a iza njih jedva vidljivi kosturi zdanja u izgradnji» (SM 28). Kombinirajući maglu i smog s kosturom novih zgrada i nazivima koji označavaju još nepostojeće ulice, pripovjedač govori o prizoru u kojem je budućnost opsjednuta sablašću onoga što *uskoro stiže* (*Coming soon*), a ujedno je riječ i o menipejski liminalnom prostoru koji istovremeno postoji i ne postoji: on je istovremeno prostor na kojem su nekoć živjeli crnci, ali i prenamijenjeni prostor *pročišćenog* rasnog identiteta. Znakovita je i činjenica da su zgrade izgrađene u tzv. španjolskom kolonijalnom stilu, što je u skladu sa sveprisutnom temom kolonizacije prostora, a pritom Doc primjećuje kako je riječ o nekvalitetno izgrađenim domovima, zapravo imitacijama mnogo skupljih kuća iz gradova poput Santa Barbare.

Wolfmannov projekt tako se širi prostorom poput maglovitog smoga koji briše sjećanje na prošli identitet prostora te ga istovremeno zamjenjuje neuvjerljivim kopijama drugih mjesta. Nužno je pritom primijetiti i vezu između sjećanja i Wolfmannove grižnje savjesti kao jednog od središnjih pokretačkih motiva radnje romana. Wolfmannova promjena vlastitog identiteta, koja će uslijediti pod utjecajem njegova sjećanja i kajanja, ironično je nagoviještena već u prvom razgovoru Doca s ujom Reet:

Hohdojčerska mafija sa Zapadne obale, prva liga, građevina, štedionice, ima utajene milijarde poreza pod nekom švicarskom čukom, eht Žida hoće biti Švabo, zna burno reagirati kad mu zaboraviš jedno N u prezimenu. (SM 14)

Tim se opisom od početka nagoviješta promjenjivost Wolfmannova identiteta, što je dodatno naglašeno činjenicom da su u njegovu imenu spojeni vuk i čovjeka (eng. *wolf* i *man*). Takvo kombiniranje životinjskog i ljudskog, te Židova i nacista, od Wolfmannova će identiteta stvoriti ironičan simbol njegovih preobrazbi identiteta drugih likova u romanu. Kada Doc u kockarnici susretne agente FBI-ja, koji su tamo kako bi pratili Wolfmanna, čitatelj saznaje kako je razlog Mickeyjeva nestanka bila upravo gore spomenuta promjena potaknuta kajanjem, što određenim skupinama nije odgovaralo:

- Za sve ste krivi vi hipiji. Zbog vas su svi totalno prolupali. Nikad nismo mislili da će nam Michaelova savjest predstavljati problem. Nakon svih tih godina zbilja se činilo da je čovjek uopće nema. A onda on odjednom odluči *promijeniti život* i razdijeliti sve te silne milijune asortimanu raznoraznih degenerika – crncima, boemima, beskućnicima. Znate što je rekao? Imamo na vrpci. 'Osjećam se kao da sam se probudio iz sna o nekom zločinu za koji se nikad ne mogu iskupiti, i da sam sanjo o djelu za koje nikad ne mogu vratiti vrijeme i odlučiti da ga neću počiniti. Ne mogu vjerovati da sam cijeli život tjerao ljude da plaćaju za krov nad glavom, a on bi trebao biti besplatan. To svak vidi.'
- I vi ste to sve zapamtili?
- To je još jedna od prednosti života neopterećenog lancima marihuane. Preporučio bih vam da probate.
- Ovaj...Što ste ono rekli da probam? (SM 269-270)

Wolfmannovo sjećanje na «zločin» koji je počinio otvorit će mogućnost za ostvarenje nekog oblika utopije, pa će se tako ispostaviti da je Wolfmann planirao usred pustinje izgraditi grad *Arrepentimiento* (španj. *arrepentimiento* – pokajanje), koji je trebao biti sasvim besplatan za sve stanovnike, a trebao je poslužiti i kako bi se Wolfmann iskupio za svoje pogreške (SM 274). Unatoč Wolfmannovoj spoznaji i pokušaju izgradnje besplatnog grada, njegove su namjere otkrivene, a intervencijom vladinih agenata Mickey je «reprogramiran» u tajnovitom centru za osobe s

poremećajima u ponašanju kojim upravlja organizacija *Zlatni očnjak* (SM 279). Još jednom promjenom njegova identiteta ponovno je uspostavljen nakratko prekinut poredak, a njegova utopijska vizija obustavljena već u samom začetku. Mickey je tako spriječen u dovršenju projekta, novac koji je u njega namjeravao uložiti preusmjeren je u izgradnju još jednog kasina u Las Vegasu, a Riggs Warbling, jedini stanovnik Arrepentimienta, nagoviješta kako će Mickey jednog dana bombardirati taj započeti grad i tako izbrisati sjećanje na njega (SM 278).

U Pynchonovoj satiri gubitak sjećanja povezuje se s gubitkom osjećaja odgovornosti i potrebom za iskupljenje, što je motiv koji je utjelovljen u liku kapitalista Wolfmanna, ali i u likovima koji pripadaju kontrakulturi. S jedne strane, moćne strukture vlasti i financija upravljaju Wolfmannovim identitetom kako bi ga reprogramirali u destruktivnu Godzillu s početka romana, dok se na drugoj strani odvija voljna pasivnost kontrakulture, koja uživanjem u opijatima poput marihuane i popularne kulture televizije zaboravlja na vlastitu ulogu u mogućoj političkoj promjeni te se umjesto toga okreće nostalgiji. Kathryn Hume čak ni u mitu o Lemuriji ne prepoznaje potencijal za pronalazak političkih opcija,¹⁴³ već tvrdi kako Pynchonova vizija budućnosti Amerike nije vrlo optimistična, a propast Lemurije moguće je čitati i kao propast američkog sna koji je neizbježan baš kao i «vrtlog rastočene povijesti» te «budućnosti koja ni iz koje perspektive nije izgledala svijetlo» (SM 128). Prema Hume, ni kapitalistička utopija, postignuta osvajanjem prostora, ali ni hipijevska vizija o povratku mitske zemlje likovima ne nudi valjani alternativni obrazac kojem bi se okrenuli. Za razliku od Šuplje zemlje iz *Mason & Dixon* ili grada u oblacima u koji se pretvara lađa *Smetnja* na kraju *Against the Day*, priča o Lemuriji, tvdi Hume, vrlo je slab odgovor na «Pynchonovu noćnu moru i najgori mogući scenarij prema kojem je ovo sve što imamo. To je noćna mora u vrlo konkretnom smislu».¹⁴⁴

5.4. Obnova identiteta

No, kao što je slučaj s brojnim drugim motivima u Pynchonovim djelima, tako je i mit o Lemuriji moguće čitati kao ambivalentno menipejsko mjesto koje, usporedimo li ga s određenim primjerima obnove s kraja romana, ipak privlači pozornost na kontradiktornosti romana upisane u složen tekstualni spoj pesimističnih vizija (pisanih u komičkom modusu, što ponovno doprinosi

¹⁴³ Usp. Hume, «Attenuated Realities», str. 17.

¹⁴⁴ Hume, «Attenuated Realities», str. 17.

ambivalentnosti) i nade u utopijsku budućnost koju izražavaju neki likovi. Zato Liner ističe kako se Saunchovo razmišljanje o budućnosti SAD-a s kraja romana, u kojem Hume prepoznaje krajnje pesimističnu viziju, može shvatiti kao evolucija razmišljanja od žalovanja nostalgije do mitskog diskurza alternativnih budućnosti, pri čemu Sauncho kritizira iznevjerena obećanja sadašnjosti, opisuje «mitsku prošlost koja otkriva siromaštvo mašte u srcu ideološkog režima zdravog razuma» te istovremeno «projicira utopijsku budućnost stvorenu Lemurijinim zamišljenim uskrsnućem».¹⁴⁵

Sauncho je iznosio svojevrsnu završnu riječ [...] - ... no ne može se izbjeći vrijeme, more vremena, more sjećanja i zaborava, godine obećanja, protekle u nepovrat, obećanja o zemlji kojoj je zamalo dopušteno da prigrli bolju sudbinu, da bi sada tu nadu dokinulu i predobro nam poznati negativci, koji će je zarobiti i zasušniti u ime budućnosti u kojoj nam je živjet zauvijek. Ostaje nam ufanje da je taj blaženi brod na putu za neku bolju obalu, neku nepotonulu Lemuriju, uskrslu i otkupljenu, gdje američka sudbina, nekim divnim čudom, nije do kraja odigrala svoj ples... (SM 369)

Unatoč dominantnoj distopijskoj viziji američke budućnosti, neki od likova romana ipak pronalaze put prema određenoj vrsti obnove identiteta pojedinaca i zajednica. Kao što smo ranije već istaknuli, likovi se suočavaju s fragmentacijom vlastitih ličnosti, što nerijetko ima negativan učinak na njihove živote.

Dok je u romanu *Against the Day* podvojenost identiteta ponekad omogućavala subverzivno djelovanje (kao u slučaju Weba Traversa, koji je istovremeno bio običan rudar i anarhist Kieselguhr Kid, što je identitet koji je kasnije preuzeo jedan od njegovih sinova), u romanu *Inherent Vice* razdvajanja ili umnožavanja identiteta često su povezana s traumom, izdajom (bilo da je riječ o izdaji drugih likova ili vlastitih moralnih uvjerenja) ili pak nekim oblikom psihološkog reprogramiranja u nekoj od tajanstvenih institucija romana. Doc će se prisjetiti kako je jednom radio na slučaju spomenute djevojke Japonice Fenway kako bi je vratio njezinim bogatim roditeljima, a važno je napomenuti da je Japonica bježala od kuće jer su je njezini nepredvidljivi roditelji često prepuštali skrbi zaposlenika *Chryskylodona*: «Bilo je dana kad je bilo dovoljno da pustim krivu vrstu mjuze, i već bi me u predvorju čekali spakirani koferi i vozač» (SM 194). Japonica je, kao i Wolfmann, reprogramirana u instituciji koju vodi već spomenuta organizacija

¹⁴⁵ Liner, «Utopia and Debt in Postmodernity», str. 45.

Zlatni očnjak, a zanimljivo je da je ta organizacija, na sličan način kao i idenitet Japonice i Wolfmanna, zapravo menipejsko mjesto u stalnoj mijeni. Mijenja se njezin označitelj, pa tako umjesto imena *Zlatni očnjak* ponekad nosi grčko ime *Chryskylodon*, ali se mijenja i ono što se tim imenom označava. Ime *Zlatni očnjak* isprva predstavlja tajanstveni jedrenjak «neljudsk[ih] kontur[a]» (SM 105), čija se posada bavi krijumčarenjem, no uskoro se značenja počinju umnažati. Izvorno je ime *Zlatnog očnjaka* bilo *Sačuvana (Preserved)*, a vlasnik broda bio je Burke Stodger, glumac koji je, kao i Docov uzor Garfield, dospio na crnu listu Hollywooda zbog svojih političkih stavova. No, nakon iznenadnog nestanka u bermudskom trokutu, brod se najednom pojavljuje «kao djelovanjem crne magije [...] na suprotnoj strani kugle zemaljske», a osim što su brodu promijenili ime, ujedno su je i «operirali od svakog duha i duše, da bi postala ovo što vidiš» (SM 108). Prema tome, baš kao i prostor Kalifornije i kontrakulture, i *Zlatni očnjak* zapravo je kolonizirano mjesto koje je «neumoljivo zaposjela i posjela neka drevna zlehuda sila» (SM 127). Kao što je brod doživio preobrazbu u oruđe američkih vlasti koje ga koriste u svom «antikomunističkom križarskom ratu», tako je i Burke Stodger prošao kroz promjenu identiteta te se uskoro pojavljuje u visokobudžetnom filmu *Crveni strogo povjerljivo* (SM 108). *Zlatni očnjak* je i sindikat zubara koji im služi za izbjegavanje plaćanja poreza, u Docovu snu pojavljuje se kao stvarna osoba s vampirskim očnjacima, a istovremeno je i južnoazijski narkokartel i udruga za pomoć ovisnicima: «[A]ko *Zlatni očnjak* može svoje mušterije navući na drogu, zašto im ne bi također lifrao tretmane za rehabilitaciju?» (SM 215)

Taj posljednji ironični preobražaj naglašava ne samo neuhvatljivo označeno koje se skriva iza imena *Zlatni očnjak*, već i napore *Zlatnog očnjaka* da identitete ljudi ispisuje više puta, isprva ih pretvarajući u ovisnike, a zatim u izliječene pojedince spremne za povratak u društvo. I *Zlatni očnjak* navodno se bavi fizičkim preobrazbama prostora, pa se spominje «Chryskylodon, kod kojih nešto u zadnje vrijeme naveliko grade i sade, a rade i unutarnje uređenje – ne znaš je li skuplje ili kičastije» (SM 129). Ta je organizacija pritom opisana kao institut koji pruža sklad s prirodom, iako isti naziv nosi i već spomenuta ustanova za osobe s poremećajima u ponašanju u kojoj će završiti Wolfmann i Japonica. Uz to dvoje likova, roman sadrži i jednako važnu menipejsku podvojenost identiteta Coyja Harlingena. Riječ je o podvojenosti koja je također vezana uz rekonfiguracije identiteta koju provodi *Zlatni očnjak* u navodnom dogovoru s američkim vlastima, pri čemu te promjene imaju izrazito negativan učinak na Coyja. Premda su njegovu suprugu Hope pokušali uvjeriti da je mrtav, Doc će ipak otkriti da je Coy živ, a služi se nekolicinom lažnih

identiteta kako bi obavljao posao policijskog doušnika. Dok je Coy nekoć obitavao na prostoru Drugosti kao nesposoban otac ovisan o heroinu, Doc pronalazi umjetno preporođenog Coyja koji je svojevolumeno prešao na stranu represije i proizvodnje straha. Moguće je primijetiti sličnosti između Coyja i Frenesi, jednog od likova Pynchonova romana *Vineland* (a važno je naglasiti kako i inače postoje sličnosti između *Skrivene mane* i romana *Vineland*, pa tako oba romana govore o kontrakulturi hipija te odnosu kontrakulture i vlasti; važnu ulogu igraju mediji, a napose televizija; ponavlja se tema pokušaja ujedinjenja obitelji; a oba teksta dijele i određene stilske karakteristike, poput navođenja godine nastanka u zgradama uz svaki spomenuti film, televizijsku seriju, tekst ili pjesmu). Nekadašnja aktivistica, i ona je, kao i Coy, postepeno doživjela preobražaj u izdajicu i doušnika. Gubeći kontrolu nad vlastitim životom, tijelom i kreativnošću, i ona se preobražava u prostor koji vlast kolonizira i prilagođava vladajućim ideološkim uvjerenjima. Od prvog pojavljivanja u romanu, i Coy je prikazan kao menipejski lik na razmeđu između međusobno oprečnih strana ili kategorija, pa ga tako po prvi put susrećemo u prizoru koji kombinira komedija sa elementima romana strave i užasa. Naime, Doc će Coyja ugledati na parkiralištu noćnog kluba kako mu se polako približava iz magle, no u istom će prizoru primijetiti da je smrt uništila Coyjev modni ukus, pa pripovjedač opisuje njegov neočekivan spoj kombinezona, ružičaste košulje iz pedesetih, uske crne kravate i čizama sa zašiljenim vrhom (usp. SM 100). Premda je Coyjev izgled svakako komičan, ne smije se zanemariti činjenica da je okvirna atmosfera prizora zapravo groteskna jer je Coy prikazan kao lik koji se poput sablasti nalazi na granici između života i smrti, odnosno nostalgije za napuštenom obiteljskom zajednicom i novim životom, u kojem postoji kao nevidljivi promatrač, odnosno gotovo kao utvara. Zato će Coy reći: «Biti mrtav mi je u opisu posla. Ono, to mi je sad radno mjesto» (SM 100). Spoj Coyjeva izgleda i sablasne atmosfere smrti upućuje upravo na posljedice koje na njegovu identitetu ima utjecaj američkih vlasti, a koji ga je pretvorio u nešto nalik hodajućem mrtvacu. U isto je vrijeme Coyjev amalgam različitih nespojivih modnih označitelja simbol njegova neodređenog položaja na razmeđu između prošlosti kojoj je nekoć pripadao i sadašnjosti kojom se kreće kao sablast i doušnik skriven među redovima hipija. Dok je za jedan dio javnosti mrtav, istovremeno je zapravo sluga paranoidne militantne organizacije Budna Amerika i korumpirane policije Los Angelesa, kojoj je dobro poznata transformacija njegova identiteta.

Nastojeći vratiti Coyjev izgubljeni identitet, Doc radi na ujedinjenju razdvojene obitelj Harlingen, premda ona, dakako, stoji u opreci prema Bigfootovoj ideji o obitelji koje će, nakon

uspješno dovršenog projekta Kanal Vista, nastaniti nekoć neuredni prostor kontrakulture: «U Kanal Visti, u budućem domu neke normalne obitelji, čiji će se članovi u skoro vrijeme tu svake večeri okupljati, e da bi buljili u razne kanale, mljackali hranjive grickalice, kada djeca odu u krpe možda i započeli kakvu predigru u službi produženja vrste» (SM 31). Za razliku od crnohumorne Bigfootove ideje o obitelji kao zajednici potrošača koji će kolonizirati Kaliforniju nakon što ih se dehumanizira do funkcije pukog trošenja proizvoda, gledanja televizije i reprodukcije, Docova ideja o spajanju Coyja i Hope te dokidanju Coyjeva stanja sablasnog identiteta motivirana je upravo djelovanjem protiv Bigfootove vizije. Znakovito je da je Docova motivacija za njegovo traganje za Coyjem izražena upravo u menipejskom prostoru sna. Sanjajući kako s majkom i bratom sjedi u restoranu te s konobaricom razgovara o kolegici koju je ubio njezin suprug, Doc progovara o svojim uvjerenjima vezanima uz obnovu života:

- Mama – pita mali Larry želi – kad se ona vrati, hoće njenog muža pustiti iz zatvora?
- Kada se tko vrati?
- Shannon.
- Nisi čuo što cura kaže? Shannon je mrtva.
- Ma to je samo u pričama. Prava Shannon će se vratiti.
- Hoće malo sutra.
- Hoće, mama.
- Ti stvarno u to vjeruješ.
- A što *ti* onda misliš, što bude kad umreš?
- Onda si mrtav.
- Ne vjeruješ da se može opet oživjeti? (SM 229)

Upravo ta Docova vjera u mogućnost uskrsnuća djelovat će u romanu kao katalizator za njegove uspješne obnove identiteta. Važno je pritom napomenuti kako je čak i taj trenutak obilježen određenom dozom nesigurnosti, odnosno menipejske ambivalentnosti. Naime, nakon što se probudi, Doc osjeća kako ne može doći do neke važne spoznaje: «[I] dok svi ostali razumiju što je što, ima nešto kristalno jasno i jednostavno što Doc nikako ne uspijeva sagledati, i što će mu uvijek izmicati» (SM 229). Unatoč tome, događaji koji nakon toga slijede u romanu potaknuti su upravo spomenutim Docovim uvjerenjem, te će se pokazati kako je obnova identiteta ipak moguća čak i

usred društvene krize koju osjeća Doc. Riječ je o krizi koja se ogleda i u destrukciji drugih zajednica osim obitelji Harlingen, pri čemu se zajedništvo i osamljenost, odnosno izoliranost, pojavljuju kao kategorije čiji se sraz manifestira ne samo u prostornim relacijama različitih zajednica (sjetimo se samo komično prenaplašene granice (usp. SM 192) koju Crocker Fenway, Japonicin otac, povlači između vanjskog svijeta i ograđene zajednice bogataša Rolling Hills) već i u odnosu sve češće izdvojenog pojedinca prema svojoj okolini. Nova, sve dominantnija kultura osobne izolacije (donekle simbolizirana i zaziranjem od nepoznatih ljudi zbog straha od ubojica poput obitelji Manson) iznenadit će Doca, što je vidljivo iz opisa ljudi koji u odvojenim kabinama slušaju glazbu pomoću slušalica:

Baš poput Denisa, i Doc je bio naviknut na koncerte pod vedrim nebom na koje su pritjecale tisuće ljudi da mukte slušaju muziku, i gdje se sve takoreći stapalo u jednu jedinu javnu svijest, jer su svi doživljavali isto. Ali ovdje je svaki individuum osluškivao u čamotinji, sužanjstvu i uzajamnom muku, a neki od njih kasnije će za blagajnom čak iskeširati novac da slušaju rokenrol. [...] U posljednje vrijeme sve se češće predavao mislim o tom velikom kolektivnom snu u kojemu se sve poticalo da ostanu. Samo ponekad bi čovjek neplanirano dobio uvid u drugu stranu. (SM 197-198)

Coy Harlingen i brod *Zlatni očnjak* do kraja će romana ipak proći kroz neki oblik obnove te će im njihovi prvotni identiteti biti vraćeni. U Coyjevu slučaju Doc će odigrati ulogu posrednika i iscjelitelja te će od Fenwayja otkupiti Coyjevu slobodu (usp. SM 375-376), dok će posada *Zlatnog očnjaka* napustiti brod nakon navodne intervencije golemog mitskog vala, koji će se pojaviti nasred pučine, kršeći tako zakone fizike (usp. SM 386). U Pynchonovim djelima još od njegovih najranijih priča nailazimo na likove iscjelitelja, kojima se u tijeku pripovijesti pruža mogućnost pronalaska izlaza iz entropije i raspadanja sustava komunikacije, a u *Inherent Vice* Doc je taj koji preuzima zadatak obnavljanja veza između ljudi. Premda se čini kako je Docova uloga iscjelitelja određena već i njegovim imenom (*doc* je skraćenica engleske riječi *doctor* – liječnik), i u toj pojedinosti možemo prepoznati određenu ironiju. Naime, Doc vrlo često koristi marihuanu, a napose u trenucima kada nešto istražuje ili pokušava doći do nekog zaključka, dakle upravo onda kada bi trebao biti trijezan i priseban, pa tako postaje menipejski spoj iscjelitelja i lika koji zloupotrebljava opijate (a spomenimo i kako u njegovu imenu pronalazimo aluziju i na Doca Holidayja, poznatog

po pretjeranom konzumiranju alkohola). Uz to, Docov je identitet nestabilan i komičan spoj hipija, elemenata crnačke kulture (sjetimo se da Doc u prvom poglavlju od svoje kose radi *afro* frizuru kako bi, na nagovor Sortilège, promijenio svoj život), pastiša privatnih detektiva iz tvrdo kuhanih krimića, a brojni su i prizori u kojima se prerušava u cijeli niz izmišljenih ličnosti kako bi napredovao u svojoj istrazi. Ironično je, dakle, što je takav lik, čiji je fluidni identitet temeljen na humoru, u tekstu zadužen za vraćanje tuđih identiteta i ispravljanje narušenih veza među ljudima, no ironija i parodija, koje su sastavni dio Docova identiteta, neće u tekstu funkcionirati kao element kojim će se dokidati njegova zadaća. Usporedimo li Doca s ostalim protagonistima Pynchonovih djela, primijetiti ćemo kako je on jedan od rijetkih likova koji zaista uspijevaju ispuniti svoj zadatak, a ključna komponenta u tom uspjehu upravo je humor.

Naime, kada se Pynchonovi likovi suoče s određenim središnjim problemom, a najčešće je riječ o nekoj zagonetki ili tajni, u većini slučajeva na raspolaganju im stoje dva očita smjera u kojima njihovo djelovanje može krenuti. S jedne strane nalazi se pesimizam ili čak nihilizam povezan s pasivnošću, a likovi koji odaberu taj put zapravo se nastavljaju ponašati više ili manje kao i prije susreta s problemom, pa ga zato ni ne uspijevaju riješiti. Takav stav zauzima, primjerice, Mucho Maas u *The Crying of Lot 49*, a Oedipa je također suočena s mogućnošću odabiranja takvog tipa ponašanja, premda je svjesna da bi je, kao što podsjeća Kalaba, pritom «progutao i umrtvio 'kaos jednoličnosti' entropijske besciljnosti.» S druge strane stoji put «nekontrolirane reakcije [...], povlačenja u vlastiti svijet, ludila i paranoje»,¹⁴⁶ no Oedipino odbijanje prvog puta odvodi je sve dublje u tajnu koju, zbog sve većeg broja informacija, ne uspijeva riješiti. Premda je Oedipa na svom putovanju ponekad autoironična, «blago ismijavanje same sebe pojavljuje se samo kada se čini kako će Oedipu svladati očaj» (138), pa zato paranoja ostaje dominantan Oedipin osjećaj. Humor, a napose autoironija, mnogo je prisutnija u Docovim razmišljanjima i komunikaciji s drugim likovima u tijeku njegova istraživanja. Paolo Simonetti upozorava kako Doc također osjeća paranoju, no ona je češće posljedica njegova korištenja lakih droga, a droga je ujedno i ono što nerijetko Doca odvraća od istraživanja.¹⁴⁷ Za razliku od Oedipe, koja ustraje u svojim pokušajima čitanja različitih i kontradiktornih znakova, te zato na kraju ne može više razlučiti stvarnost od fantazije, Doc je mnogo opušteniji u svojoj istrazi, pri čemu se vrlo često oslanja na humor i

¹⁴⁶ Kalaba, «Parodic forms and their use in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*», str. 137.

¹⁴⁷ Usp. Paolo Simonetti, «A Mystery's Redemption: Thomas Pynchon and the *Inherent Vice* of Detective Fiction», *Thomas Pynchon and the (De)VICES of Global (Post)modernity*, ur. Zofia Kolbuszewska (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2012.), str. 287-296.

ismijavanje vlastitih karakteristika. Simonetti ističe kako Doc ne ustraje u pronalasku istine o višestrukim značenjima *Zlatnog očnjaka* (koji će, kao i Tristero, ostati neriješeno pitanje) te na taj način izbjegava Oedipin opsesivni pristup rješavanju zagonetke. Štoviše, Simonetti podsjeća kako će Doc, umjesto da podleagne paranoji, u prizoru lova na *Zlatni očnjak* upitati Sauncha: «Imaš šta protiv da se ja malo raskomotim? [...] Tvoja firma vjerojatno ne drži na brodu pribor za pecanje?» (SM 384)

Možda baš zbog humora s kojim pristupa istraživanju, Doc će uspješno izvesti Coyja iz zagrobnog života, odnosno iz prostora lažne smrti koja je izmijenila njegov identitet u sablast koja istovremeno postoji i ne postoji. Primijetiti ćemo da se menipejske veze između humora i smrti pritom uspostavlja i određenim paralelama s mitom o Orfeju (što je motiv prisutan i u drugim Pynchonovim djelima¹⁴⁸), ali na parodijski izokrenut način: Coy (koji je glazbenik, kao i Orfej) je odglumio smrt, odnosno otišao u zagrobni život, kako bi postao doušnik i tako prestao uzimati drogu (za što je Hope, njegova Euridika, dobila financijsku naknadu), Doc će na simboličan način izbaviti Coyja iz svijeta mrtvih (čime je izvrnuta mitska priča o Orfejevu silasku u podzemlje kako bi spasio Eudiriku), a umjesto da ga raskomadaju žene, Pynchonov je Orfej ujedinjen sa svojom obitelji. S druge strane, iznenadnim pojavljivanjem fantastičnog menipejskog dijela prostora, mitskog vala koji likovi zovu *Pragom smrti*, doći će do spašavanja broda *Očuvana* iz ruku kriminalne organizacije *Zlatni očnjak* (usp. SM 385-386), što je obnova nagoviještena ranije u Docovu snu. Znakovito je da će brodu njegov prethodni idenitet vratiti upravo val, promjenjivi i liminalni element prostora i prirode (te dio heterotopijskog prostora mora), što je naznačeno i riječi *prag* u njegovu imenu. Svršetak romana tako je obilježen menipejskim usponima (što prepoznajemo u Coyju i brodu *Zlatni očnjak*, jer će oni u tijeku radnje proći kroz proces moralnog pada i očišćenja, odnosno iskupljenja), dok će, s druge strane, brojni prostori u romanu proći kroz obrnuti proces pada, pa će tako *Arrepentimiento* doživjeti propast. Za menipsku je satiru karakteristična i iznenadna promjena iz siromaštva u bogatstvo (ili obrnuto), što će se Docu i dogoditi pri kraju romana, a iznenadan pronalazak bogatstva moguće je čitati i u Hopeinu

¹⁴⁸ Vidi Kathryn Hume i Thomas J. Knight, «Orpheus and the Orphic Voice in *Gravity's Rainbow*», *Philological Quarterly*, 64 (1985) 3, str. 299-315, David Seed, *Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon* (Iowa City: University of Iowa Press, 1988.); Charles Hohmann, *Angel and Rocket: Pynchon's Gravity's Rainbow and The Duino Elegies* (Norderstedt: Books on Demand, 2009.), Christopher K. Coffman, «Bogomilism, Orphism, Shamanism: The Spiritual and Spatial Grounds of Pynchon's Ecological Ethic», *Pynchon's Against the Day: A Corrupted Pilgrim's Guide*, str. 91-114.

oduševljenju zbog Docova povratka Coyjeva izvornog identiteta. Naravno, i Docovo pomaganje obitelji Harlingen povezano je s humorom:

Oglasio se princes-telefon, a s druge strane bila je Hope Harlingen. – Bog te blagoslovio, Doc. Istina je.

- Jesam kihnuo ili šta?

- Ozbiljno.

- Ne šalim se. Naime, nekad zaboravim jesam li ili nisam. Pa moram pitati. Dosta nezgodno.

(SM 390)

Vezu humora i obnove narušenih veza uočiti ćemo u još jednom primjeru s kraja romana. Kada se Doc u šesnaestom poglavlju vrati u svoj ured «već s vrata je ugledao Clancy Charlock i Tariqa Khalila kako nasred njegova poslovnog prostora k tomu na podu kopuliraju sve u šesnaest» (SM 315). U razgovoru s Tariqom i Clancy Doc saznaje da im je Petunia dopustila da koriste Docov ured, što Petunia kasnije objašnjava ovim riječima:

- Oni se vole! Ja sam samo karmički posrednik, imam urođeni dar da odmah shvatim tko treba biti zajedno, a tko ne, i nikad ne pogriješim. Koliko sam samo noći probdjela učeći za diplomu bračnog savjetnika, pa da mogu dati svoj doprinos, ma kako malen bio, sveukupnoj masi ljubavi na ovom svijetu.

- Kakvoj masi čega, kažeš?

- Joj, Doc. Samo nas ljubav može spasiti.

- Koga?

- Sve nas. (SM 316)

Istovremeno tragajući za Coyjem, bivšom djevojkom Shastom i Wolfmannom, Doc nastoji ispraviti nasilno promijenjene identitete likova, obnoviti komunikaciju te se oduprijeti proizvodnji straha i paranoje, iako je istovremeno i sam svjestan da je promjenu američkog društva, koju i sam predosjeća u prizorima ispunjenima nagovještajima neke ne sasvim određene, ali svakako negativne promjene, možda ipak nemoguće zaustaviti. Premda se kolonizacija identiteta Drugog čini nezaustavljivom, Doc ipak simbolički vraća Coyja u život, a i prostor Kalifornije opire se

kolonizaciji stalnom prisutnošću svog izvornog identiteta ispod lažne, neuvjerljive maske napretka, na što nas podsjeća i epigraf romana «Pod kaldrmom - plaža!» (SM 5), slogan studentskih demonstracija održanih u Parizu 1968. godine. Premda se brojni likovi romana kritički odnose prema kapitalizmu i različitim oblicima kolonizacije, tekst se ipak ne zadržava na pukom bijegu od konformizma u anarhiju ili nostalgiju. Drugim riječima, otpor konformizmu neke Pynchonove likove ne odvodi do (auto)destrukcije već potencijalnom iskupljenju.

Unatoč opisanim obnovama zajednica i identiteta, važno je istaknuti da se već spomenuti dim ili maglica koja onemogućava uvid u prošlost pojavljuje i na samom kraju romana, i to kao zavjesa koja sprječava pogled likova u budućnost, tvoreći tako od nje prostor koji skriva moguću opasnost. Razdoblje šezdesetih opisano je kao period prepun slobode, ali radnja romana ipak je smještena na kraj tog desetljeća te se osjeća kako slijedi period pojačane paranoje i opasnosti, napose one koja dolazi sa samog vrha, odnosno iz američkih vlasti. Naravno, dim ili magla koja razdvaja sadašnjost likova od njihove budućnosti i istovremeno među njima uzrokuje pojačanu paranoju zapravo ne skriva budućnost od čitatelja. Naime, čitatelj koji je upoznat s događajima iz američke povijesti zna što slijedi nakon događaja prikazanih u romanu (recimo, zašto što su oni opisani u romanu *Vineland*), pa na ostvarenje dojma paranoje utječe i čitateljevo iskustvo, odnosno vrijeme čitanja (kao što će biti slučaj i pri čitanju romana *Bleeding Edge*). Prema tome, iako možemo reći da većim dijelom romana prevladava karnevaleskna atmosfera, roman ipak završava na ambivalentan način. S jedne strane nalazi se čitateljevo pretpostavljeno znanje o onome što je za Pynchonove likove budućnost SAD-a (a za samog čitatelja već prošlost), dok s druge strane magla kojom završava roman, i kroz koju Doc vozi u koloni automobila, za Doca sadrži određeni utopijski potencijal. Kako bi jedni drugima pomogli kretati se maglom, vozači odjednom stvaraju konvoj «nepoznate duljine [...] kao karavana u pustinji lišenoj percepcije [...] Bila je to jedna od rijetkih stvari koji su ljudi u ovom gradu, ne računajući hipije, bili voljni učiniti gratis» (SM 396). Kao što je primijetio Liner, Docov se konvoj odupire principima kapitalizma jer, kao i *Arrepentimiento*, ispunjava želju za «kolektivnim življenjem, čije samo postojanje otkriva kako je pretpostavljeno prirodan ili prirodan individualizam zapravo ideološki konstrukt», a s obzirom da se temelji na besplatnoj usluzi, on istovremeno funkcionira «onkraj motiva profita i kapitalističke razmjene» te stoga stvara «privremenu i slučajnu utopijsku zajednicu usred magle kasnog kapitalizma.»¹⁴⁹

¹⁴⁹ Liner, «Utopia and Debt in Postmodernity», str. 45-46.

Tema obnove zajednica (koja će nas podsjetiti i na završetak romana *Vineland*) naznačena je Docovim zamišljanjem neke idealne, utopijske situacije putovanja kroz maglu, ali neizvjesnost budućnosti ipak je i dalje prisutna, a upravo se na toj neizvjesnosti temelji interpretacija Kathryn Hume, prema kojoj je svršetak zapravo pesimističan. Naime, Mickey Wolfmann je uspješno rehabilitiran te nastavlja sa svojim kapitalističkim projektima (a ne zaboravimo pritom na središnju ironiju romana, odnosno činjenicu da je velik dio teksta usredotočen na Docovu potragu za Wolfmannom, čiji je svjetonazor u potpunosti oprečan Docovu), Coyju i Hope i dalje prijeti povratak ovisnosti o drogama, promjene identiteta kalifornijskog prostora se nastavlja, a u posljednjem prizoru romana, u kojem Doc polako putuje kroz maglu, ne znajući što slijedi, može se čitati i osjećaj neizvjesnosti: «Tada će možda ovako ostati danima, pa će biti prisiljen voziti sve dalje i dalje [...] A opet, možda će prije svega toga ostati bez benzina, pa će morati izaći iz karavane, stati uz bankinu, i čekati» (SM 397). Prisjetimo li se Bahtinova kronotopa ceste, odnosno putovanja, primijetiti ćemo da je za opstanak subverzivnog karnevalskog smijeha kretanje neophodno, jer izostanak prostora za izvođenje karnevalskog obreda sputava njegove sudionike, onemogućava obnovu i dokida karnevalsku slobodu. Ako u Pynchonovim romanima spoj putovanja i menipejskog humora često otvara prostor za promjenu, obnovu i propitivanje ustaljenih konvencija i hijerarhija, onda se stajanje na mjestu i čekanje da se dogodi neodređeno *nešto* može čitati upravo kao potencijalna prijetnja napretku koje pruža kretanje.

No, Liner opovrgava takvo čitanje te smatra kako se u tom slučaju previše pozornosti pridaje pretpostavljenom čitateljevom znanju o budućnosti, istovremeno zanemarujući «udvostručenu temporalnost romana koji kodira našu vlastitu sadašnjost natrag u tu pripovijest o kraju 60-ih. Mi možda znamo Docovu budućnost, ali ne znamo našu vlastitu».¹⁵⁰ Uz to, Liner tvrdi kako Doc «simbolički otima maglu iz ruku kapitalizma» (46) te u njoj zamišlja utopijski prostor na kojem se «više uopće neće vidjeti tko je Meksikanac a tko bijelac, tko je bilo tko» (IV 397). Dok je magla u većem dijelu romana funkcionirala kao motiv sveprisutnog kapitalizma i njegove sposobnosti da provodi «ideološku, političku i povijesnu dezorijentaciju», u posljednjem prizoru romana magla «onemogućava razlikovanje između kategorija prema kojima se privilegije pridaju ili oduzimaju» (47). Liner čak i u gore spomenutom stajanju i čekanju da se dogodi *nešto* prepoznaje pravi potencijal Docovih utopijskih nadanja, jer upravo je to neodređeno *nešto* u skladu

¹⁵⁰ Liner, «Utopia and Debt in Postmodernity», str. 46.

s nepredvidljivim i neočekivanim *hipifanijama* koje omogućavaju različite obnove u romanu te otvaraju prostor za političko razmišljanje:

Nekako će Doc dobiti dar nepostojećeg dana, čiji događaji nekako djeluju kao katalizator njegova političkog određenja i transformiraju njegov pogled na povijest. I nekako će magla postmodernog kapitalizma – magla duga, razmjene, monetizacije samog vremena – možda napokon nestati i otkriti krajolik čudesno izmijenjen, nekako, u nešto drugo. *Nešto drugo* je utopija; *nekako* je revolucionarna milost [*grace*]. (50)

Svršetak romana možda je ipak ambivalentniji nego što to možemo iščitati iz pesimističnog čitanja Hume i krajnjeg optimizma Linera. Linerova je vizija utopije tek naznačena ionako ambivalentnim motivom magle, pa je zato upitno možemo li svršetak Pynchonove menipske satire čitati kao «neprocjenjivu pomoć za realizaciju» utopijskih mogućnosti (51) te konačnog dokidanja kapitalističke priče o napretku, što možemo prepoznati i u naslovu samog romana. Njegov doslovni prijevod bio bi *prirođeni grijeh* ili *prirođena mana*, što čitatelja može podsjetiti i na iskonski grijeh iz Biblije, premda je taj termin istovremeno i naziv za karakteristiku svih fizičkih tijela zbog koje teže propadanju ili raspadu, što će nas pak podsjetiti i na temu entropije (koja je posebno istaknuta u Pynchonovoj priči *Entropy* i romanu *The Crying of Lot 49*). Prema drugom zakonu termodinamike, entropija nekog zatvorenog sustava nikada ne opada, već teži rastu, pa se stoga kreće prema stanju maksimalnog nereda. «To je ono što se ne može izbjeći» (SM 379), reći će Sauncho, pa je stoga noćna mora američkog društva o kojoj govori Hume možda zaista neizbježna komponenta budućnosti Pynchonovih likova, dok je sjećanje, koje bi trebalo pružiti nacrt za ostvarenje novog, utopijskog poretka, nepouzđano i obilježeno «blistavi[m] mozaik[om] sumnje» (SM 380). Na sličan način kao i u romanu *Vineland*, i u *Inherent Vice* likovi primjećuju mehanizme autokratske represije Drugog oslonjene na strukture nadzora, manipulacije i paranoje, no istovremeno se uočava i nemoć hipijevskih i sličnih pokreta u borbi protiv velikih kolonizacijskih promjena američke stvarnosti šezdesetih i sedamdesetih godina. Menipejski smijeh ironije, pastiša i crnog humora supostavlja urbani krajolik uređen u skladu s vladajućim političkim idealom kontrole s komično neurednim prostorom na margini nastanjenim sljedbenicima kontrakulture. Takav se pogled na stanje stvari izražava periodičnim spominjanjem Lemurije, čiji su se građani

nastanili na području Kalifornije, koju pak Sauncho ironično opisuje sljedećim riječima: «Uf, krasnog li skloništa. Fina, stabilna, pouzdana nekretnina» (SM 380).

Unatoč toj ironiji, ne zaboravimo kako u romanu doista dolazi do niza učinkovitih obnova, pa će tako Docovo otkupljenje Coyjeva identiteta i ujedinjenje obitelji Harlingen djelovati kao uspješno menipejsko uskrsnuće, odnosno kao uspješna *dezombifikacija* kojom je Coy spašen od služenja centru kojim vladaju novac, paranoja i manipulacija ljudskim identitetima. Coyjevo će uskrsnuće stoga funkcionirati kao suprotnost brojnim primjerima dehumanizacije, ali uz istovremenu prisutnost kritičkog odmaka od utopijskih maštanja neuspješnog projekta kontrakture šezdesetih te uz jasnu svijest o kretanju američkog društva prema «kontroli kasnog kapitalizma koja totalizira».¹⁵¹ Kao što pokazuje Liner, za Doca kraj šezdesetih predstavlja trenutak u kojem se zatvara «taj sićušni međuprostor svjetla i nade [...] i sve će opet nestati, progutat će ga tama» (SM 281), nakon čega ostajemo «zarobljeni i dezorijentirani u magli neoliberalne globalizacije»,¹⁵² a i Stipe Grgas u romanu prepoznaje poraz «subverzivnog naboja šezdesetih.»¹⁵³ No, kao što smo ranije primijetili, pesimistična vizija budućnosti SAD-a istovremeno je oblikovana humorom menipske satire, što se, dakako, odražava i na čitateljev odnos prema onome što čita. Naime, čitateljevo poznavanje događaja iz povijesti SAD-a koji slijede nakon radnje romana te distopijski pogled na budućnost sadržan u raspletu događaja (a napose u završnom prizoru) u kontrastu je prema komičkom modusu u kojem je pisan velik dio teksta, pa se na taj način u čitateljevu iskustvu čitanja romana ostvaruje ambivalentnost samog teksta. Ambivalentnost je i inače obilježje završetaka Pynchonovih pripovijesti, pa će tako, primjerice, roman *Gravity's Rainbow* završiti prizorom raspjevanje publike u kino dvorani na koju pada raketa (a pritom nije u potpunosti jasno jesu li likovi svjesni prijetnje ili je to poznato tek čitatelju, kojega se također poziva da zapjeva: «A sad svi zajedno —» [GR 902]), dok će, kao što smo ranije pokazali, završetak romana *Against the Day* biti ispunjen nagovještajima utopije, premda čitatelj može pretpostaviti kako obnova koja je uslijedila nakon Prvog svjetskog rata neće potrajati dugo, već će je vrlo skoro poništiti događaji Drugog svjetskog rata. S obzirom na menipejski kontrast kojim završava, roman *Inherent Vice* također pripada skupini Pynchonovih djela s ambivalentnim završetkom, završetkom koji čitatelja poziva na propitivanje pesimističnih i utopijskih vizija, ali ga istovremeno podsjeća i

¹⁵¹ Liner, «Utopia and Debt in Postmodernity», str. 10.

¹⁵² Isto.

¹⁵³ Stipe Grgas, «Pynchon na oštreci noža tehnologije i ekonomije», *Književna smotra*, godište XLVI, 172 (2014) 2, str. 30.

na komički modus koji se proteže kroz cijeli tekst i na temelju kojeg Doc na samom kraju romana ustraje u svojoj nadi u mogućnost pronalaska izlaska iz mračne vizije budućnosti te zato i čeka na ono neodređeno i ambivalentno *nešto*: «Da se dogodi bilo što. Da mu se u džepu otjelotvori zaboravljeni džoint. [...] Da se zaustavi pomamna plavuša u Stingrayju i ponudi mu prijevoz. Da utrne magla, i da nakon svega, kakvim bilo čudom, nešto sasvim drugo bude ispod nje.» (SM 397)

6. BLEEDING EDGE

Čitanje romana *Bleeding Edge* kao menipske satire može započeti već od njegova naslova, u kojem nailazimo na sintagmu s višestrukim aluzijama. Dok danas mnogo popularniji engleski naziv *cutting edge* predstavlja najnoviji i najnapredniji proizvod (najčešće u svijetu tehnologije) trenutno u uporabi i na tržištu, nešto rjeđe korišten naziv *bleeding edge* označava neki iznimno napredan proizvod koji još nije široko prihvaćen ili čak nema ni određenu primjenu, pa svaka njegova uporaba pretpostavlja i određeni rizik. Ukoliko proizvod ili usluga o kojoj je riječ ne zaživi na tržištu ili se pokaže da sadrži ozbiljne mane, korisnik takvog proizvoda mogao bi se, metaforički govoreći, porezati na tom proizvodu, pa zato naziv sugerira mogućnost krvarenja (eng. *to bleed* – krvariti). Drugim riječima, proizvod klasificiran kao *bleeding edge* nalazi se na nestabilnom pragu između korisnog i štetnog, odnosno željenog i neželjenog, proizvod koji je, ironično, rizičan zbog svoje naprednosti. No, kao što smo već istaknuli (i kao što je slučaj i s drugim Pynchonovim naslovima), sintagma sadrži i druge aluzije, pa je tako Stipe Grgas uočio da je riječ je o izrazu koji se najčešće rabi u govoru o tehnologiji, ali da

prva registrirana upotreba sintagme datira iz 1983. godine kada ju je neimenovani rukovodilac banke izustio opisujući situaciju u korporaciji Storage Technology nakon urušavanja računalnog sustava. Neimenovani bankar je tada rekao: 'Završili smo krvareći na najnovijem izumu tehnologije umjesto da nam je ona osigurala vodeću poziciju'.¹⁵⁴

Na taj se način već i naslovom «signalizira prožimanje, međuuvjetovanost i učinke sklopa tehnologije i ekonomije» (29) (sklopa kojem Grgas pridodaje i New York, grad u koji je smještena radnja i koji će također biti od važnosti za naše čitanje uloge humora u romanu), a stoga i nagoviješta menipejske metamorfoze teksta postavljenog na nesigurnu granicu (tj. *edge*) na kojoj se višestruke teme i aluzije, ali i vremenski periodi, neprestano prelijevaju (tj. *bleed*), što istovremeno ukazuje i na središnju ironiju cijelog romana. Naime, radnja je smještena u razdoblje nakon propasti *dotcoma*, odnosno tehnološko-ekonomskog mjehura «koji su stvorili, s jedne strane, vjera u svemoć novih informatičkih tehnologija a, s druge, financijske spekulacije temeljene na toj vjeri» (30), koji je zatim jednako naglo propao, tj. puknuo u periodu između 1999. i 2001. Osim

¹⁵⁴ Grgas, «Pynchon na oštirci noža tehnologije i ekonomije», str. 29.

što je tekst tako postavljen na granicu između nesigurne budućnosti i nove ekonomske krize, posljedice krajnjeg optimizma takozvane Nove ekonomije devedesetih, poretka koji je «bio slijep na mogućnosti katastrofe, posve uživljen u ono što je obećavao ekonomski diskurs devedesetih koji je proklamirao nezaustavljivi rast kao jedinu opciju», Pynchonov tekst sadrži još jednu menipejsku ironiju, upisanu u nesklad između takve perspektive i glasa koji pripovijeda događaje romana, a koji «ne dijeli tu kratkovidnost za mogućnost katastrofe. Taj glas stoji na distanciji koja nije proizvod samo naknadne pameti nego ishodi iz znanja o endemičnoj kriznoj naravi sustava» (30). Upravo iz tog nesrazmjera proizlaze i druge ironije teksta prožetog opisima tadašnje *cutting edge* i *bleeding edge* tehnologije, poput različitih, i tada najsuvremenijih, primjera *hardwarea* i *softwarea* te brzina internetske veze ili načina prijenosa podataka. Naime, iz čitateljeve perspektive (roman je objavljen 2013. godine) riječ je o tehnologiji koja je u potpunosti zastarjela, a također je ironično što su određeni primjeri buduće *bleeding edge* tehnologije, o kojoj likovi romana maštaju kao o nečemu gotovo fantastičnom, u međuvremenu postali uobičajeni dio čitateljeve sadašnjosti ili su pak (što je također ironično) zapravo već dio njegove prošlosti, odnosno nešto sasvim zastarjelo. Tako će, primjerice, snimatelj Reg Despard reći: «Jednog će dana postojati Napster za vīdee, bit će uobičajena praksa stavljati ih na internet i dijeliti sa svima» (BE 348). Premda je u svijesti likova očito još uvijek prisutan, Napster (jedan od prvih programa za razmjenu glazbenih datoteka) je davno nestao s internetske scene, pa je ironično da Reg projicira sliku budućnosti, odnosno čitateljeve sadašnjosti, na temelju danas zaboravljenog primjera nekoć najnaprednije tehnologije (a bitno je naglasiti kako je riječ o prilično rijetko spominjanom programu, pa će ta ironija možda promaknuti čitatelju neupoznatom s poviješću razmjene podataka na internetu). U isto vrijeme, ironična je i čitateljeva pozicija kao onog tko već živi u budućnosti o kojoj govori Reg jer «Napster za vīdee» već i postoji u obliku stranica kao što je *YouTube*, no ona čitatelju ne predstavlja primjer *bleeding edge* tehnologije jer je široko prihvaćena i već ima svoju primjenu. Pritom možemo spomenuti i činjenicu, o kojoj će kasnije biti više riječi, da je roman prepun citata i aluzija na likovima vrlo *aktualne* kulturne, tehnološke i druge artefakte, no iz čitateljeve perspektive riječ je o aluzijama na *zastarjele* sadržaje, primjerice filmove i televizijske serije koji više nisu dio suvremenog žargona.

Osim ironija vezanih za razdoblje nakon puknuća balona *dotcoma*, pri čitanju Pynchonova teksta bavit ćemo se i ironijom koja proizlazi iz drugog središnjeg događaja romana, terorističkog napada na zgrade Svjetskog trgovačkog centra 11. rujna 2001. Roman je stoga i strukturalni

menipejski hibrid, s obzirom da se sastoji od dijela usredotočenog na ironično-nostalgično vraćanje u prošlost balona *dotcoma* te dijela u kojem se više prostora posvećuje posljedicama terorističkog napada na New York. Naime, u tom se dijelu romana prati istraživanja Maxine Tarnow, istražiteljice prijevara, koja sumnja u postojanje određene veze između organa vlasti, američkih tvrtki i terorističkog napada. Roman je i slučaju te traume također prožet različitim ironijama, među kojima se možda najviše ističe granični položaj samog čitatelja, a pritom je važno primijetiti da je roman ispričovijedan u sadašnjem glagolskom vremenu, čime se dodatno naglašava i granični položaj radnje smještene između neprorađenih trauma iz prošlosti. S obzirom da ćemo govoriti o Maxininu istraživanju određenih, čitatelju već poznatih, paranoidnih teorija zavjere (koje su se, premda nisu bile identične teorijama u romanu, ipak pojavile nakon terorističkog napada), ironično je što čitatelj već na temelju prvih nagovještaja (koje Maxine tek treba povezati u teoriju zavjere) može pretpostaviti i središnje pitanje romana o umiješanosti američkih vlasti u teroristički napad na Blizance. Čitatelj stoga može pretpostaviti koja će biti središnja tajna ili zagonetka romana, premda istovremeno sudjeluje u Maxininu istraživanju, pa zajedno s junakinjom romana prati i povezuje tragove. Dakako, i taj je posao ironičan, jer čitatelj upoznat s Pynchonovim romanima može pretpostaviti kako će glavni problem teksta ipak ostati neriješen.

S obzirom na vremenski period u koji je roman smješten i čitateljevu perspektivu u romanu je uvijek riječ o zastarjeloj tehnologiji i već bezbroj puta analiziranim teorijama zavjere, pa se nameće zaključak kako za čitatelja u Pynchonovu tekstu zapravo više *ništa* nije *bleeding edge*. No, iz toga zatim proizlazi još jedna potencijalna ironija, odnosno mogućnost da se upravo i jedino za Pynchonov roman u cjelini može reći da je *bleeding edge* (na što, uostalom, upućuje i sam naslov nadjenut romanu), s obzirom da njegovu namjenu tek treba utvrditi čitanjem i interpretiranjem njegova teksta. Kako je pritom riječ o nedovršivu poslu interpretiranja (jer se konačan zaključak uvijek odgađa), takav će tekst svakim čitanjem samo iznova potvrditi svoj status među *bleeding edge* proizvodima (koji taj status mogu izgubiti, dok ga tekst neprestano obnavlja, pa svoju namjenu uvijek iznova može tražiti), što je također ironično jer govorimo o knjizi, odnosno nečemu što se danas ne smatra tehnološki naprednim proizvodom. I Pynchonov je tekst na taj način postavljen na nejasnu menipejsku granicu između novog i starog, sjećanja i zaborava, a uzmemo li u obzir da u njemu pratimo novo istraživanje starih trauma proizašlih iz puknuća *dotcoma* i terorističkog napada, pri čemu je ključna čitateljeva perspektiva, jer iz nje proizlaze brojne ironije

teksta, u čitanju koje slijedi primijetiti ćemo kako humor Pynchonova romana nastaje upravo kao posljedica njegove liminalne prirode.

6.1. Prošlost, vizualni mediji i popularna kultura

U razdoblju nakon propasti *dotcoma* američko je društvo obilježeno nostalgичnim pogledom unatrag (čime nas može podsjetiti i na sličan odnos prema prošlosti prisutan u *Inherent Vice*), a njegova nostalgičnost naglašena je brojnim ironičnim i parodijskim anegdotama, pri čemu se ističu navike nacije opisane kao gledateljske ili promatračke (usp. BE 321), odnosno ovisne o televizijskom ekranu i popularnoj kulturi devedesetih. Ironičan pogled na utjecaj vizualnih medija tekst uspostavlja od prvog poglavlja, u kojem pripovjedač, opisujući glavni lik Maxine kako prati sinove do škole, napominje kako je ona smještena između ulica Amsterdam i Columbus, gdje «do sada još uvijek nije sniman *Zakon i red*» (BE 2). Iz te uzgredne opaske saznajemo kako je Maxinin svijet toliko prožet sadržajima popularne kulture da je činjenica kako jedna televizijska serija još uvijek nije snimana na određenoj ulici nešto vrijedno spomena. Ironija tog opisa snimanja (tj. svakodnevne prisutnosti kamera na ulicama grada) nagoviješta temu paranoje prouzročene strahom od nadzora i gubitka privatnosti, pa nam ta opaska otkriva kako je utjecaj vizualnih medija na suvremeno društvo vrlo slojevit. Vizualni su mediji prvotno izvor zabave i uživanja u svijetu fikcije, a njihovi sadržaji postaju i dio svakodnevnog vokabulara, pa se jezik obogaćuje načinom komunikacije oslonjenim na prepoznavanje aluzija i citata. No, vizualni mediji postat će i izvor paranoje jer će putem njih likovi prepoznati da žive u društvu menipejski podvojenom na vidljivo i nevidljivo, odnosno na skriveno i dostupno javnosti. Složena priroda vizualnih medija nagoviješta se već pri početku romana opisom Rega Desparda, lika čiji će postupci u tekstu funkcionirati kao motivacija za Maxinino paranoidno istraživanje američkog ekonomskog i političkog podzemlja. Kao što saznajemo u drugom poglavlju, Reg se u početku bavio nezakonitim snimanjem filmova u kinima, nakon čega bi te lošije verzije filmova prodavao «za dolar ili ponekad dva ukoliko je mislio da toliko može dobiti. Često je ostvarivao dobit prije nego što bi završio prvi tjedan prikazivanja» (BE 8). Važno je primijetiti da se Reg ne zaustavlja samo na preprodaji filmova, već u snimke unosi i vlastite izmjene:

Kada je Reg na kameri otkrio mogućnost zumiranja, često ju je bez razloga koristio i zumirao dijelove ljudskog tijela, statiste u prizorima mnoštva ljudi, moderne automobile u pozadini i tako dalje. Jednog sudbonosnog dana na Washington Squareu Reg je prodao kazetu profesoru filmologije sa NYU koji mu je sljedećeg dana u trku prišao i upitao ga, uspuhan, zna li koliko je ispred vodećih stvaratelja te postmoderne umjetničke forme 'sa svojom neobrehtijanskom subverzivnošću dijegeze.'

S obzirom da mu je to zazvučalo poput reklame za kršćanski program mršavljenja, Regova je pozornost počela lutati, no gorljivi je profesor ustrajao i Reg je uskoro počeo pokazivati svoje kazete na doktorskim seminarima. (BE 8-9)

Regov odnos prema snimkama govori o ambivalentnom odnosu Pynchonovih likova prema vizualnim medijima i popularnoj kulturi. U Pynchonovim djelima popularna kultura (a naročito sadržaji filma i televizije) često funkcionira kao proizvod namijenjen pasivnoj i nekritičkoj potrošačkoj publici ili pak publici koja će takvom postati pod utjecajem medija. No, Regovo korištenje kamere, predmeta koji je korišten pri stvaranju filma kao artefakta popularne kulture, i njegovo osebujno mijenjanje nezakonito snimljenih sadržaja te je sadržaje premjestilo iz središta na marginu, odnosno na područje u kojem se odvija Regova «neobrehtijanska subverzivnost dijegeze.» Pynchonov lik tako uspijeva dislocirati jedan artefakt popularne kulture i premjestiti ga na područje na kojem se zatim odvija karnevaleskno poigravanje tim artefaktom (pri čemu, dakako, isto vrijedi i za Pynchonove romane). S obzirom da film tako prestaje biti samo mehanizam za stvaranje i održavanje potrošačkog društva te postaje predmet akademskog proučavanja (koje se istovremeno parodira naglašavanjem nerijetko teško razumljivog akademskog diskursa), u takvoj preobrazbi možemo prepoznati subverziju dominantnih društveno-ekonomskih i političkih strategija. Regovo komično «bezrazložno zumiranje» dijelova kadra (tj. fokusiranje na ono što je njemu zanimljivo, a ne nužno na ono što određeni kadar predstavlja kao zanimljivo) nagovijestit će snimku koju će Reg napraviti u prostorijama tvrtke *hashslingrz* (usp. BE 91). Regova snimka skupine Arapa kako slažu nešto što je možda eksplozivno sredstvo potaknut će Maxine na sumnju u upletenost tvrtke *hashslingrz* i američkih vlasti u teroristički napad na Blizance, pa će se ispostaviti kako je Regovo «bezrazložno zumiranje» izraz paranoidnog nepovjerenja Pynchonovih likova prema dominantnim gospodarskim, kulturnim i političkim strukturama i mitovima.

Osim što se anegdotom o Regu uspostavlja atmosfera paranoje, njome se ujedno otvara i određena pitanja o odnosu likova prema vizualnom krajoliku američke kulture. Naime, svijet Pynchonova romana postavljen je na razmeđu između stvarnosti i fikcije (a ujedno i između istine i laži), zbog čega u njemu prevladava nesigurnost u mogućnost prepoznavanja razlike između tih oprečnih kategorija. Likovi su neprestano u kontaktu s nekim oblikom fikcije ili privida (oni gledaju filmove, televizijske serije te slušaju glazbu i igranju video igre ili pak samo pričaju o takvim iskustvima), a prisutnost fikcije u njihovim životima pronalazimo i u njihovoj učestaloj uporabi citata i aluzija, često povezanih s humorom. Primijetiti ćemo pritom kako kombinacija paranoje i svijeta prožetog fikcijom popularne kulture može imati vrlo složen učinak na članove tog društva. S jedne strane, takav slobodan, karnevaleski odnos prema kulturi omogućit će Pynchonovim likovima kreativno poigravanje s vlastitim identitetima, ali ih i dovesti u opasnost od politički pasivnog eskapizma koji pruža ista ta kultura, a napose njezini vizualni mediji. Neki će likovi zato svoj govor, izgled, ponašanje i druge aspekte svog identiteta slobodno miješati s elementima slobodne kulture, prevodeći ih na taj način (kao što je Reg učinio s filmovima) iz konteksta industrije potrošačke kulture u kontekst karnevaleske kreativnosti. Ipak, ispostaviti će se kako u nekim slučajevima identiteti ne postaju mjesta karnevaleske slobode, već pod utjecajem kapitalizma i konzumerizma prerastaju u površine na kojima različiti elementi popularne kulture zamjenjuju izvorne aspekte njihove rase, nacionalnosti ili vezanosti za određene prostore, pa tako od tih identiteta stvaraju mjesto na kojem se odvija kolonizacija.

I Maxinina su vlastita razmišljanja, govor te opisi situacija i ljudi koje susreće također ispunjeni komičnim i kreativnim aluzijama na artefakte popularne kulture. Ranije smo spomenuli kako se određeni komični likovi pojavljuju u više Pynchonovih djela, djelujući tako kao rizomatski ogranci, a u *Bleeding Edge* tu funkciju imaju Miša i Griša (likovi iz *Against the Day*), koje će Maxine upoznati u trinaestom poglavlju:

– Drago mi je da smo se upoznali, Miša i Griša. – Koja god da su vaša stvarna imena, bok, ja sam Marie od Rumunjske.

– Zapravo – jedan od njih podigne pogled, otkrivajući niz zubi od nehrđajućeg čelika – više volimo da nas zovu Deimos i Fobos. (BE 139)

Deimos (grč. *užas*) i Fobos (grč. *strah*) su Marsovi mjeseci, no kako Maxine dvojicu snagator prekida u igranju igre *Doom* na prijenosnoj igraćoj konzoli Game Boy, u njihovim ćemo imenima prepoznati i aluziju na činjenicu da je dio radnje te igre smješten u svemirske baze izgrađene na Marsovim mjesecima. U istom se razgovoru, dakako, aluzije na popularnu kulturu miješaju s grčkom mitologijom (Fobos i Deimos su blizanci koji Aresa prate u bitkama), ali i Maxininim citatom («ja sam Marie od Rumunjske») iz pjesme Dorothy Parker *Comment*, objavljenoj u zbirci *Not So Deep as a Well* (1937), koja se pak referira na stvarnu Marie od Rumunjske, poznatiju kao princeza od Edinburgha (1875-1938). Razgovarajući s Tallis Ice, suprugom milijardera Gabriela Icea, kojeg Maxine istražuje zbog sumnjivih novčanih transakcija, Maxine će usporediti Tallisin visok ton glasa s govorom animiranih vjeverica Chipmunks, pa će stoga citirati stih «A ja želim hulahop» (BE 125) iz njihove pjesme *Hula-Hoop Christmas* (1958), «[p]otiskivati nagon da poviče Al-vinnn» (aludirajući na Alvina, nestašnog člana skupine), primijetiti sličnost između Tallis i Shirley Temple («Shirley Temple bi mogla naučiti nešto od nje») te upotrijebiti citat iz televizijske serije *I Love Lucy* (1951 – 1957): «Ali Ricky, to je samo šešir» (BE 127). Opisujući prijateljicu Vyrvu, Maxine će primijetiti da «umjesto kombinezona od traperi nosi ono što je Barbie zvala odijelom za poslovni ručak» (BE 3). Suočena s prijevarama prodavača Dizzyja, poželjet će da se može baviti slučajevima kojima se inače bavi lik Jessice Fletcher, koji glumi Angela Lansbury u seriji *Murder, She Wrote* (1984 – 1996) (usp. BE 6). Pri razgovoru s Dizzyjem svoju će zabrinutost pokazati pjevušeći pjesme *Help me Rhonda* (1965) (usp. BE 7).

Uz učestalo Maxinino oslanjanje na aluzije na popularnu kulturu, pripovjedačevi opisi njezinih razmišljanja također će podsjetiti čitatelja na neprestani utjecaj vizualnih medija i računalne tehnologije. Kada se na početku romana Maxine odluči trgnuti iz prisjećanja krstarenja, njezino je sjećanje opisano na način koji ga čini sličnim uređaju za reprodukciju video kazeta: «Maxine uzme daljinski upravljač za sjećanja, prvo stisne PAUZA, zatim STOP, pa UGASI» (BE 16). Nešto kasnije u romanu pripovjedač tvrdi kako Maxine ima u mozgu «ugrađenu opciju za premotavanje filma unaprijed» (BE 64), «mozgovni skener» (BE 304) i «mozgovnu aplikaciju za spajanje ljudi» (BE 305), a kako Maxinino proučavanje likova uključuje poigravanje računalnim vokabularom, pripovjedač tvrdi kako Maxine skenira likove Justina i Lucasa «kako bi provjerila imaju li duševne viruse» (BE 72). Ostali likovi također koriste artefakte popularne kulture prilikom izražavanja. Maxinina sekretarica Daytona Lorrain u svakodnevnom govoru oponaša stereotip komične crnkinje iz filmova (što je vidljivo iz njezinog odabira vokabulara i strukture rečenice), a

u tekstu se izravno navodi kako tek pred kraj romana, «kao da je donijela neku odluku za kraj godine, na trenutak prestaje s oponašanjem komične crnkinje» (BE 401). Taj će prizor završiti Daytoninim spominjanjem filma *All About Eve* (1950), pri čemu ona vuče paralelu između sebe i jednog ženskog lika iz navedenog filma. Nešto slično prepoznat ćemo i u slučaju Dizzyja, prevaranta koji se pojavljuje na televizijskim reklamama za svoju tvrtku, a koje sadrže i element *slapstick* humora: «Poznat je u tri okolne države po svojim televizijskim reklamama s Ujakom Dizzyjem u kojima se velikom brzinom vrti na vrtuljku poput malog djeteta koje želi da mu se zavrti u glavi (Ujak Dizzy! Okreće cijene naglavačke!)» (BE 6). Prisjećajući se posljednjeg susreta s Dizzyjem, Maxine ističe kako je nosio majicu dućana elektroničke robe Crazy Eddie, koja se u šezdesetima i sedamdesetima oglašavala na televiziji te koristila slogan *Crazy Eddie, njegove su cijene lude!* Primijetit ćemo i način na koji će Dizzy pozdraviti Maxine («Ups, opet sam to učinio, kao što Britney uvijek veli.»), citirajući pritom pjesmu Britney Spears, pjevačice iznimno popularne u periodu u koji je smještena radnja.

Može se stoga tvrditi kako su identiteti Pynchonovih likova komični kolaži, s obzirom da je riječ o likovima koji samostalno (ili kroz pripovjedačeve opise) rabe artefakte popularne kulture u izgradnji vlastitih identiteta, diskursa ili obrazaca ponašanja, a u toj izgradnji nerijetko dolazi do komičko-grotesknih menipejskih supostavljanja različitih sadržaja. Ti likovi zato ponekad funkcioniraju kao podvojene ličnosti, što se u romanu i izravno ističe u opisu prvog susreta Maxine i Rega Desparda. Maxine odluči otići na krstarenje kako bi se oporavila od razvoda braka, ali uskoro se ispostavi da je zapravo platila putovanje na mađarskom brodu *Aristide Olt*, teretnjaku koji plovi pod zastavom Maršalskih otoka. Dvojni identitet broda podsjetit će nas i na druge primjere brodova s višestrukim identitetima (primjerice, *Zlatni očnjak* u romanu *Inherent Vice* i *Stupendica* u romanu *Against the Day*), a tema podvojenog identiteta ističe se i činjenicom da se na brodu za vrijeme krstarenja održava godišnje okupljanje AMBOPEDIA-e, američkog društva ljudi koji pate od graničnog poremećaja ličnosti:

Kada je te večeri došla na objed, pod natpisom DOBRODOŠLI GRANIČNI! pronašla je mnoštvo ljudi spremnih na zabavu! Kapetan je djelovao nervozno i neprestano je pronalazio izlike da bude ispod stola. Svakih minutu i pol DJ bi pustio poluslužbenu himnu AMBOPEDIA-e, Madonninu “Borderline” (1984), a svi bi uglas zapjevali “Pre-kograniceeee!!!” pritom neobično naglašavajući posljednji samoglasnik. (BE 13)

Uz nesigurnu granicu između višestrukih identiteta Pynchonovih likova pronalazimo i granicu između vremena radnje romana i perioda između kasnih osamdesetih i kasnih devedesetih, na koje roman upućuje navođenjem godina nastanka poznatih filmova, albuma i drugih proizvoda popularne kulture (što je postupak koji susrećemo i u romanima *Vineland* i *Inherent Vice*). Usredotočenost likova na popularnu kulturu tog razdoblja naglašena je i karakterizacijom likova s okupljanja gore spomenutog udruženja. Maxine će tako na krstarenju upoznati ženu koja toliko voli seriju *Dynasty* (*Dinastija*, 1981 – 1989) da je i vlastito ime promijenila u Krystle, a u brodskom kasinu Maxine i Reg će pronaći ljude koji pate od « nedijagnosticiranog generičnog sindroma Jamesa Bonda» (BE 14). Premda na drugim mjestima u tekstu neće biti riječ o ljudima s doslovnim poremećajem ličnosti, primijetit ćemo i likove koji nastoje izmijeniti vlastiti identitet kako bi nalikovali na predloške iz fikcije. I u tim je slučajevima neizbježno riječ o utjecaju vizualnih medija, pa se tako spominje velika popularnost frizure Rachel, lika koji glumi Jennifer Aniston u američkoj seriji *Friends* (*Prijatelji*, 1994 – 2004), a zbog broja žena koje žele kopirati njezin izgled čini se «kao da je [...] Jennifer Aniston novi Elvis» (BE 50). O središnjem značaju vizualnog govori i opis Maxinina posjeta kozmetičkom salonu u kojem najnovija metoda njege lica uključuje nanošenje mesa svježe ubijene kokoši na kožu:

- Morrise, ubij....kokoš!

Iz stražnje prostorije začuje se strašno, panično kokodakanje, a zatim nastupi tišina. [...]

-A sad ćemo samo nanijeti malo ovog - pljas! - ...mesa ovdje, izravno na ovo divno, ali iscrpljeno lice...

- Mmff...

- Oprosti? (Polako, Morris!)

- Zašto se...uh, tako miče? Čekajte! Je li to – zar vi stavljate pravu mrtvu kokoš na moje – aaahhh!

- Nije još do kraja mrtva! - Morris veselo obavijesti Maxine, a ona se stane vrpeljiti dok na sve strane lete krv i perje. (BE 50)

Oksimoronski spoj motiva uljepšavanja i klanja upućuje nas i na druge primjere komičko-grotesknog oblikovanja identiteta po uzoru na identitete iz prostora vizualnog i virtualnog. Kao

jedan primjer može nam poslužiti i bojazan koju će Tallis podijeliti s Maxine. Tallis je svjesna da je ona «doslovno bila [Iceova] djevojka iz snova. Njezina se slika pomiješala sa slikom Heather Locklear, Linde Evans i Morgan Fairchild, između ostalih.» S obzirom da je Tallis u očima Gabriela kombinacija umjetnih identiteta lijepih glumica, «živjela je u strahu od onoga što bi se dogodilo kad bi se [Gabriel] dobro naspavao i ugledao stvarnu Tallis bez presvlake s telke» (BE 125). Iz takvih je opisa odnosa likova prema vlastitoj vanjštini zamjetno da se pribojavaju neodrživosti iluzije postignute prividno uspješnim kopiranjem identiteta iz popularne kulture. Premda su Maxine i Tallis donekle svjesne utjecaja tržišta na svoj identitet, one su u romanu tek rijetke iznimke, pa su tako brojni drugi likovi zarobljeni u fluktuirajućem prostoru vlastitih identiteta, zbog čega im nedostaje stabilnost koja bi im pružila mogućnost za samoanalizu. Nesigurni u vlastiti položaj u društvu dovedenom u krizu prsnućem balona *dotcoma* (koji svojim učinkom podsjeća na veliku gospodarsku krizu s kraja dvadesetih godina prethodnog stoljeća), Pynchonovi likovi preuzimaju uloge iz fikcije koje im je nedavno završeno desetljeće devedesetih ostavilo u naslijeđe. Zato će Maxine primijetiti da mnoge žene izgledom oponašaju Rachel iz *Prijatelja*, a na Iceovoj zabavi nazvanoj *Preživio sam Y2K* vidjet će brojne druge primjere ironično-nostalgičnog citiranja devedesetih (usp. BE 301-313). Glavna je tema zabave 1999. godina, no ona u isto vrijeme ima i paralelnu temu nijekanja prolaska vremena:

Uskoro postaje jasno kako se svi pretvaraju da su te večeri još uvijek u godinama fantazije prije pada tržišta, plešu u sjeni prošlogodišnjeg strašnog Y2K-a, koji je već povijest, ali prema njihovom zajedničkom dogovoru još se nije dogodio. (BE 302)

Ironični ton prizora ishod je kolaža citata i aluzija na prošlost (a kulminirat će parodijom Elvisove pjesme *In the Ghetto* (1969), koja je doživjela preobrazbu u *In the Toilet*), no Maxine pritom uočava kako je riječ o neodrživoj ironiji. Sadržaji devedestih predstavljaju prošlost koja je likovima istovremeno nedostupna, ali i neophodna, pa njihova ironična nostalgija odražava činjenicu da se u trenutnom vremenu osjećaju izgubljeno, dok im obitavanje u nedavno minulom desetljeću ne pruža stabilnost koju traže već samo «buku poruka koje nitko ne razumije» (BE 312).

U Maxininoj potrazi za istinom o Gabrielu Iceu te odgovornosti američkih vlasti za napad na Blizance zrcali se gore spomenuto traganje za značenjem ostalih likova. No, s obzirom da ti likovi odgovornost za propitivanje svog položaja zamjenjuju nezrelim ironično-nostalgičnim

eskapizmom, Maxinino je istraživanje otežano. Primijetiti ćemo pritom brojne sličnosti između Maxinine potrage i istraživanja Oedipe Maas u romanu *The Crying of Lot 49*, kako u samoj motivaciji za istraživanje, tako i kada je riječ o preprekama s kojima se na svojim putovanjima susreću. Obje će junakinje krenuti od istraživanja moćnih predstavnika kapitalizma i njihovih posjeda (Piercea Inverarityja u Oedipinu slučaju, odnosno Gabriela Icea u Maxininu), no oba će se istraživanja granati prema novim tragovima i novim tajnama (Oedipu će istraživanje odvesti prema mogućem postojanju alternativnog poštanskog sustava Tristera, a Maxine će pronaći slično rubno, virtualno utočište na internetu, ali i potencijalnu zavjeru koja seže do samog vrha američkih vlasti), a oblici otpora različitim sustavima u oba će se romana pokazati kao jalovi te će se u tekstovima parodirati (čak i ako revolucionarni sustav poput Tristera postoji, uvijek ostaje opasnost da će prerasti u nov sustav kontrole, dok će se u Maxininu slučaju pokazati da virtualni prostor, kao što ćemo vidjeti, nije otporan na kolonizacijske procese kapitalizma). U svijetu kojim se kreću Maxine i Oedipa autentičnost i moralnost različitih autoriteta (religije, politike, ekonomije, tehnologije, kulture, kontrakulture i njihovih predstavnika) dovedena je u pitanje jer je gotovo svaka dimenzija društva potencijalno kontaminirana regresijom u nove ili stare fikcije, odnosno lažnom slikom stvorenom uz pomoć medija.

Premda Maxine neće posebno istaknuti naziv emisije *Thinking With Dick*, čitatelj će primijetiti igru riječi (*Razmišljanje s Dickom*, ali i *Razmišljanje kitom*), pa pritom možda i posumnjati u pouzdanost ideja iznesenih u njoj. Mediji zasigurno ne funkcioniraju kao jednoznačno negativno mjesto u tekstu, već izrazito ambivalentan motiv (uostalom, sadržajem medija se koristi i sama Maxine u svojim komičnim aluzijama, a i njezino poznavanje povijesti popularne kulture omogućava joj da se, u tijeku svoje istrage, dobro snalazi pri dodiru s kulturnim naslijeđem), no likovi romana ipak propituju vrijednost medijskih sadržaja, poruka i obrazaca ponašanja koji se njima promoviraju, često u njima prepoznajući utjecaj kapitalizma. Maxine će s nevjericom gledati televizijsku emisiju o grupnoj psihološkoj terapiji:

- Nego, Tiffani, ispričaj nam svoju fantaziju.

- Moja je fantazija da upoznam tog nekog tipa, a onda hodamo plažom, a onda se poševimo?

Nakon nekog vremena – I . . .

- Možda se opet vidimo?

- I to je to?

- Aha. To je moja fantazija.
 - Da, Dženniffrr, podigla si ruku? Koja je *tvoja* fantazija?
 - Da sam na njemu kad se ševimo? Jer, ono, inače je on gore? Moja je fantazija, kao, da sam ja na njemu za promjenu?
- Jedna za drugom, žene iz te skupine opisuju svoje 'fantazije'. Vibratori, ulje za masažu, PVC odijela. Ne treba im dugo. Maxine je zaprepaštena. To je fantazija? Faaa-ntazij-aa? To je najbolje čega se mogu sjetiti njezine sestre po Poremećaju Nedostatka Romanse? (BE 180)

Zanimljivo je da će Maxine prije gledanja te emisije «surfati kanalima», što je opisano kao «oblik meditacije». No, Maxine u televizijskom sadržaju neće pronaći utjehu, već će se i sama zabrinuti nad vlastitim fantazijama («Hm, pjenušava kupka? Svijeće, šampanjac?»), možda stvorenima baš pod utjecajem televizije: «[Z]aboravila si i šetnju uz rijeku? smijem samo skoknut do kupaone da se malo ispušćam?» (BE 181) Kao ni nepouzdana meditacija postignuta surfanjem kanalima, tako ni religija, primijetit će Sacha Pöhlmann, u romanu ne funkcionira kao «alternativa dominantnoj mračnoj religiji kapitalizma».¹⁵⁵ Uloga medija javlja se i pri prvom spomenu religije, u epizodi u kojoj Maxinin vozač taksija sluša katoličku radio postaju. Kada mu put prepriječi drugo vozilo, vozač će reagirati na sljedeći način:

- Prokleti Židovi – reče vozač, iskolačivši oči – ljudi voze kao proklete životinje.
- Ali . . . životinje ne mogu voziti – umiruje ga Maxine – i zapravo . . . bi li Isus tako govorio?
- Isusu bi bilo drago da se baci atomska bomba na sve do jednog Židova – objasni vozač.
- Aha. Ali – ne može si pomoći – ni je li on . . . i sam bio Židov?
- Ma nemojte me s tim sranjem, gospođo – Pokaže na sliku u boji koja prikazuje Spasitelja, pričvršćenu za zaštitu od sunca. – To vama liči na nekog Židova? Pa pogledajte mu stopala – sandale? ne? Svi znaju da Židovi ne nose sandale, oni nose mokasine. Draga moja, ti sigurno nisi odavde. (BE 122-123)

¹⁵⁵ Sascha Pöhlmann, «I Just Look At Books': Reading the Monetary Metareality of *Bleeding Edge*», *Orbit: Writing Around Pynchon*, 4 (2016) 1, str. 18.

Nakon što Maxine plati put, vozač će se početi pripremati za Sudnji dan, jer to nije jednostavan proces, već zahtijeva pripremu. No, to neće ostati jedini primjer prizora u kojem se religija povezuje s humorom. Maxine se vrlo često u ironičnim opaskama referira na svoje židovsko podrijetlo, a u razgovoru s poznanicom Cornelijom otkrit će kako nema određene stereotipne karakteristike koje se povezuje s židovstvom i novcem:

- Moram te upozoriti, nisam baš neka šoping rekreativka.

Cornelia je zbunjena – Ali ti . . . ti si Židovka?

- Da, da.

- Prakticiraš?

- Ma ne, sad mi već dobro ide.

- Mislila sam valjda na . . . određeni dar za pronalazak . . . povoljnih cijena?

- Trebalo bi biti upisano u moj DNA, znam. Ali i dalje nekako zaboravim dirati materijal ili proučavati oznake, a ponekad – spustila je glas i pravila se da gleda uokolo, spremna na neodobravanje – čak platim punu cijenu?

Cornelia se pravila da je šokirana i paranojna – Molim te nemoj nikome reći, ali ja tu i tamo . . . raspravljam o cijeni artikla u dućanu. Da, a par puta su – nevjerovatno – čak i spustili cijenu. Deset posto. Jednom skoro trideset, ali to je bilo samo jednom, u robnoj kući Bloomingdale's, u osamdesetima. Ali sjećanje ne blijedi.

- Znači . . . dok god jedna drugu ne cinkamo etničkoj policiji . . . (BE 152-153)

I u tom će se razgovoru tematizirati problem religije kao kategorije u kojoj likovi ne prepoznaju odgovore na svoja pitanja o identitetu, već, kao što tvrdi Pöhlmann, u religiji, kao i u metafizici i psihologiji, nailaze na samo još jedno područje kojim dominira novac. Čitatelj zato može posumnjati u mnoge koji bi protagonisti na neki način trebali pomoći na putovanju do pronalaska značenja, što prepoznamo i u ironičnom opisu Shawna, Maxininog «emoterapeuta». Pritom možemo prepoznati odjeke Oedipinih susreta s nizom nepouzdatih autoriteta, među kojima se ističe njezin psihijatar Hilarius (čije je ime fonetski identično engleskoj riječi *hilarious* – smiješno, a njegova se menipejska liminalnost naglašava spominjanjem činjenice da je stažirao u koncentracijskom logoru Buchenwaldu, gdje je poticao širenje ludila među zatočenim Židovima). Shawn je lik koji utjelovljuje nepouzdanost religijskih autoriteta (premda je izvor zanimljivih

komentara o kapitalizmu kao vrsti vjere [usp. BE 338]), a napose kada je riječ o religijama koje funkcioniraju kao površne kopije istočnjačkih filozofija i svjetonazora. Njegov vlastiti identitet parodijska je mješavina američke popularne kulture, konzumerizma i istočnjačkih elemenata usvojenih putem medija televizije:

Na njegovoj internetskoj stranici biografija nejasno spominje lutanja po Himalaji i politički izgon, no unatoč tvrdnjama o drevnoj mudrosti koja nadilazi zemaljske granice, petominutno istraživanje otkriva da je Shawn na istok putovao jedino autobusom iz rodne južne Kalifornije do New Yorka, i to ne tako davno. Napustio je srednju školu Leuzinger i kompulzivno jahao na valovima. Dok je na nekoliko plaža postavljao rekord u broju padova s daske po sezoni, pretrpio je određeni broj udaraca daskom u glavu, a Tibetu se približio jedino gledajući na televiziji *Kundun* (1997) Martina Scorsesea (BE 30).

Shawnov je identitet, unatoč tvrdnjama o religijskim i političkim iskustvima, zapravo proizvod zapadnjačke verzije istočnjačke filozofije prevedene na jezik kapitalizma oruđem holivudske filmske produkcije, do koje Shawn dolazi gledanjem televizije. Zanimljivo je da Maxine u gore citiranom prizoru prekida Shawna dok na televiziji gleda vijesti o događajima iz Afganistana, pritom se zgražajući nad uništenjem kipova Bude. Iz toga se može dobiti dojam kako je Shawn lik koji kritički razmišlja o problemima svoje sadašnjosti, no medij televizije uskoro dovodi taj dojam u pitanje. Naime, unatoč Shawnovu zgražanju nad posljedicama rata, njegovo kritiziranje talibana i Islama iznenada će zamijeniti komičan ton povezan s njegovom opsjednutošću sadržajem televizijskog medija:

- Nadam se da ti neće smetati ako danas ranije završimo, u tijeku je maratonsko prikazivanje serije *Obitelj Brady*, razumiješ...?

Brojni Shawnovi klijenti primijetili su njegovu predanost reprizama poznatih humorističnih serija iz sedamdesetih. Određene epizode poznaje jednako dobro kao neki nastavnici *sutre*, a čini se da mu je trodijelna epizoda o obiteljskom putovanju na Havaje omiljena: tiki koji nosi nesreću, Gregov zamalo smrtonosni pad s daske za surfanje, Vincent Price u ulozi nestabilnog arheologa...

- Oduvijek sam više voljela epizodu u kojoj Jan kupi periku - jednom je Maxine nepažljivo spomenula.

- Zanimljivo, Maxine. Želiš li, ono, porazgovarati o tome? - rekao je smiješeći se ispraznim smiješkom, možda prisutnim samo u Kaliforniji, koji kao da govori da je svemir šala koju ti ne shvaćaš, a koji je prečesto tjera na bijesna, nebudistička sanjarenja. Maxine ne želi reći baš da je Shawn praznoglav, ali pretpostavlja da bi pokazatelj pritiska za automobilske gume očitao nekoliko bara ispod prosjeka kada bi mu ga stavila u uho. (BE 29)

Televizija u romanu stoga funkcionira kao ambivalentan medij koji likovima istovremeno nudi mogućnost suočavanja sa (medijski preoblikovanom) stvarnošću, ali i bijeg u fikciju filmova, glazbenih spotova i televizijskih serija. U Pynchonovu romanu televizija ponekad nosi i subverzivan potencijal, kao u slučaju crnohumorne dječje serije o Zagađivaču, usamljenom borcu za pravdu koji «razbacuje smeće po odbojnim vladinim agencijama, pohlepnim korporacijama, čak i cijelim zemljama koje nitko pretjerano ne voli, preusmjerava kanalizaciju i zakopava protivnike ispod golemih naslaga otrovnog otpada» (BE 12), no Shawn ipak djeluje kao lik čija komičnost proizlazi iz gotovo vjerske predanosti fikciji koju pruža televizija, pri čemu televizijski ekran odvlači pozornost gledatelja od kritičkog razmišljanja i odvodi ga u nostalgичno putovanje u povijest televizijskih sadržaja. U spomenutom se prizoru spominjanjem dva srušena kipa Bude skriva i potencijalnu aluziju na rušenje Blizanaca, što čitatelju zacijelo neće promaknuti, s obzirom da poznaje povijest i prepoznae takve i slične metatekstualne nagovještaje terorističkog napada, no istaknimo pritom i kako je čitateljevo primjećivanje nagovještaja ključno i za ostvarenje ironije do koje dolazi menipejskom vezom između rušenja dva udaljena motiva: Blizanaca, odnosno simbola kapitalizma, i kipova Bude, odnosno simbola religije. Shawnova prividna zaokupiranost vijestima iz Afganistana, koju će zatim vrlo brzo zamijeniti zainteresiranost za reprizu serije *The Brady Bunch* (1969 – 1974), zrcalit će se u kasnijoj spremnosti šire publike da nekritički prihvati službene priče o terorističkom napadu i svoje propitivanje te priče zamijeni interesom za sadržaj televizijskih programa.

U prizoru sa Shawnom prošlost se vraća u obliku kapitalističkih proizvoda poput televizijskih serija te u prostoru televizijskog ekrana zamjenjuje politički aktualne probleme američke vanjske politike. Televizijski ekran tako postaje jedan od teritorija kulture koji kapitalizam kolonizira stvaranjem nostalgичnog povratka artefaktima iz prošlosti, na taj način

ometajući politički angažirano promatranje sadašnjosti pogledom unatrag, prema fikciji starih (i gotovo uvijek domaćih, tj. američkih) televizijskih sadržaja. No, taj postupak ometanja kapitalizam ne vrši samo kada sadržajima prošlosti mijenja potrošača iz politički svjesnog u politički nesvjesnog pojedinca, već nešto slično prepoznajemo i u slučajevima kada kapitalizam potrošačkim navikama suvremenog društva zaklanja traumu prošlosti. Jedan primjer takvog postupka možemo prepoznati u već spomenutom prizoru broda prepunog ljudi koji pate od graničnog poremećaja ličnosti. Kao što ćemo vidjeti, već se i u tom ranom prizoru ozbiljno-komičnim stilom nagoviješta traumu rušenja Blizanaca. Naime, tekst se ne zaustavlja na komediji psihološke podijeljenosti likova, pri čemu su oni ironično razlomljeni na *stvarne* osobe i svoje ekvivalente iz fikcije (poput Krystle ili Jamesa Bonda), već pripovjedač na tom mjestu spominje i običaj prema kojem brod za vrijeme krstarenja svake godine posjeti i neka stvarna, geografski granična područja:

Stari je običaj da se na sastancima AMBOPEDIA-e posjeti stvarne geografske granice i to svake godine neke nove. Kupovina u meksičkim trgovinama *maquiladora*. Popuštanje ovisnosti o kockanju u kasinima Statelinea u Kaliforniji. Prežderavanja jelima pensilvanijskih Nizozemaca uzduž linije Masona i Dixona. (BE 15)

Opis tih graničnih lokacija isprva nastavlja komički ton, pa tako sadrži i aluziju na Pynchonov roman *Mason & Dixon* (roman u kojem je, kao što smo vidjeli u ranijem poglavlju ovoga rada, motiv granice i podjele u prvom planu). Čitatelj uskoro saznaje kako je brod posjetio granicu «između Haitija i Dominikanske Republike, gdje i dalje vlada mučna i melankolična karma iz vremena masakra Haićana, čemu u brošuri nije posvećeno mnogo prostora» (BE 15). Roman čitatelja na tom mjestu podsjeća na tzv. masakr *perejil*, ili peršinov masakr, koji su Trujillovi vojnici 1937. izvršili nad haićanskom populacijom. Kako bi razlikovali Dominikance od imigranata s Haitija, Trujillovi bi vojnici zatražili od ljudi da izgovore *perejil*, riječ za peršin, a izgovor glasa *r* u toj riječi odao bi imigrante. Kao i u brošuri s broda, tako je i u Pynchonovu romanu taj spomen na pokolj tek usputno dotaknut, no možda se upravo zato prekid komičkog tona spominjanjem masakra Haićana još više ističe te u tekstu romana djeluje kao nagovještaj napada na Blizance. Taj *mis-en-abyme* moment važno je naglasiti upravo stoga što slični, često komički dijelovi Pynchonovih tekstova funkcioniraju kao nagovještaji budućih događaja u radnji (sjetimo

se, primjerice, slika Remedios Varo iz romana *The Crying of Lot 49*, koje se mogu čitati kao metaforička reprezentacija cjelokupna Oedipina djelovanja¹⁵⁶). Uobičajeno Pynchonovo miješanje komičkog tona s tragičnim nakratko destabilizira postupak čitanja, čemu pridonosi i iznenadno uvođenje sablasti terorističkog napada, no tu se sablast u navedenom prizoru ipak naglo zamjenjuje opisom turističkih atrakcija, suvenira i razuzdanog uživanja američkih turista, premda se i tada naglašava motiv nestabilne granice:

Na obali se govori mješavinom kreolskog i *cibaeño*. Na kraju mola najednom se stvore štandovi sa suvenirima, prodavači grickalica koji nude *yaniqueque* i *chimichurri*, trgovci koji prodaju vudu i santeria magiju, prodavači mamajuane, dominikanskog specijaliteta koji dolazi u golemim staklenkama u kojima se u crnom vinu i rumu marinira nešto nalik komadu drveta. A da sve bude još graničnije, na svaku je staklenku dominikanske mamajuane bačena autentična haićanska vudu ljubavna magija. “To te ja pitam!” poviče Reg. On i Maxine pridruže se maloj skupini koja je počela piti iz staklenki koje su kružile među njima te se uskoro nađu nekoliko kilometara izvan grada u napola izgrađenom i napuštenom luksuznom hotelu *El Sueño Tropical* [tropski san], stanu vikati hodnicima, njihati se u predvorju na lijanama koje su našle uporište iznad njihovih glava, loviti guštere i flaminge, ali i jedni druge, te se prepuste nestašluku na raspadnutim bračnim krevetima. (BE 16)

Shvatimo li turizam kao jedan aspekt kapitalizma, aspekt kojim se trauma povijesti zamjenjuje idealiziranom turističkom slikom prilagođenom prosječnom potrošaču, tada je u takvoj slici moguće prepoznati pokušaj kapitalističkog uređivanja ili stabilizacije svijeta, što zatim rezultira nekim oblikom virtualne stvarnosti. Kombinacija sablasti s dominantnim tonalitetom opisa turističkog posjeta destabilizira taj pokušaj kapitalizma te na površinu izvlači nekadašnju proizvoljnu granicu, koja je dovela do tragičnog masakra ljudi i sablasne «melankolične karme» i dalje prisutne na tom prostoru.

Kao i u drugim Pynchonovim romanima, povijesne traume nisu vezane samo uz prostore izvan SAD-a, već se istim postupkom čitatelja podsjeća na slične traume koje su se dogodile (ili se

¹⁵⁶ Usp. William Day, «Countering Entropy in *The Crying of Lot 49* with Reader Involvement: Remedios Varo as a Role Model for Oedipa Maas», *Pynchon Notes*, (2009) 56/57, str. 30-45.

i dalje odvijaju) na nekim od najpoznatijih mjesta u SAD-u. Tako se u određenim dionicama humorom ističe preobražaj New Yorka pod utjecajem «mračnih i labirintskih kanalizacija pohlepe, na kojima se temelje sva trgovanja nekretninama u ovom gradu» (BE 42). U jednom takvom opisu iz prve polovice romana dolazi do menipejskog spoja komičnog i grotesknog te pritom nastaje gotovo nadrealni prikaz prostora istovremeno nalik Disneylandu i kući strave i užasa. Opisujući Times Square, Maxine se s nostalgijom prisjeća prošlosti te pritom tvrdi kako su taj prostor

Giuliani, snage pravедnosti i predgrađa diznifizirale i sterilizirale – srušili su ili renovirali melankolične kafiće, zalogajnice pune kolesterola i masnoće i pornografska kina, neuredni beskućnici za koje se nitko nije založio su rastjerani, nema više dilera droge, nema više svodnika i uličnih igara na sreću, nema čak ni klinaca koji markiraju kako bi igrali fliper – sve je nestalo. Maxine osjeća mučninu kad pomisli na neki bizrani dogovor o tome kako će život izgledati, dogovor koji će preuzeti cijeli taj grad bez milosti, sve uža Omča Užasa, multipleksi, trgovački centri i veliki dućani u kojima ima smisla zaustaviti se jedino ako imaš auto i prilaz kući i garažu pored kuće u predgrađu. Aaahh! Oni su sletjeli, među nama su, a od beskrajne im je pomoći što je i gradonačelnik [...] jedan od njih. (BE 51-52)

Iz citiranog ulomka vidljivo je da se nagle i nepoželjne izmjene prostora ne događaju samo izvan SAD-a, na granicama drugih zemalja ili u ratnim zonama, već i u jednom od američkih političkih i gospodarskih centara, čiji je prostor promijenjen kako bi se napravilo mjesta za simbole kapitalizma poput trgovačkih centara i kinodvorana. «Diznifizirani» prostori naizgled su komični, a njihovi autori, koji kao da su sletjeli na Zemlju s nekog drugog planeta, ne razumiju želje stanovnika. No, motiv invazije izvanzemaljaca u sebi ipak skriva i viziju budućnosti kojom nastavljaju dominirati zakoni kapitalizma, mijenjajući tako i identitete stanovnika promijenjenih prostora, građana koji će morati pristati na «dogovor o tome kako će život izgledati.» Maxinin pogled na grad donekle se podudara s vizijom March Kelleher (majke Tallis Ice te autorice bloga *Tabloid prokletih*, na kojem kritizira Iceove poslovne planove), premda ona u odnosu kapitalizma prema prostoru prepoznaje i neprestanu mijenu određenu tržištem, mijenu koja dokida osjećaj vezanosti za neki prostor:

S kojeg si ti ono planeta? Kraj svih tih ništarija od građevinara i vlasnika nekretnina, ništa u ovom gradu neće na istoj adresi stajati duže od pet godina, navedi mi neku zgradu koju voliš, uskoro će je zamijeniti hrpa skupih lanaca dućana ili apartmana za japije s više novca nego mozga. (BE 115)

Maxinin grad izgubio je svoj nekadašnji karakter te postao imitacija «iznova rođene središnje Amerike, ovdje u gadnoj Velikoj jabuci» (BE 52). U ironičnom Maxininu opisu središnja Amerika (eng. *heartland*) kao simbol homogenizacije preslikana je na drugost nekih dijelova New Yorka, pri čemu je Velika jabuka postala nešto umjetno, uljepšana slika koja se može plasirati na tržište. Kako bi se sklonila iz diznifiziranog okruženja, Maxine će «potražiti sklonište u podzemnoj» (BE 52) (što je prostor koji se, kao što smo podsjetili na početku prethodnog poglavlja, kod Pynchona nerijetko povezuje s fantastikom), no ipak neće izbjeći utjecaju turističke slike New Yorka, u kojoj čak i smrt ima svoju tržišnu vrijednost, pa tako Maxine nailazi na «autobus pun Japanaca koji fotografiraju poprište ubojstva Johna Lennona» (BE 52).

Karnevaleskno spajanje gradske politike, popularne kulture i kapitalističkih preobrazbi mjesta s komičnim i grotesknim pronalazimo i na drugim mjestima u *Bleeding Edge*. Želja za kolonizacijom prostora ističe se u prizoru na Iceovoj zabavi prepunoj ironičnih aluzija na popularnu kulturu kasnih devedesetih godina. Ice je već i ranije uspoređen s Billom Gatesom, koji je u to vrijeme među radnicima vezanima za sektor informacijske tehnologije bio sinonim za sve loše što se u tom sektoru događalo. Govoreći o svom preziru prema Iceovoj tvrtki *hashslingr*, za koju nikada više ne bi željela raditi, Driscoll Page, grafička dizajnerica zaposlena u *hwgaahwgh.com*, kaže: «Prije bih polizala ostatke pite od banane s lica Billa Gatesa, uz njih Microsoft djeluje poput *Greenpeacea*» (BE 46). Opisujući svoje kolonizacijske namjere, Gabriel na zabavi govori o potrebi premještanja računalnih servera na Arktik kako bi se hladnoća iskoristila za hlađenje uređaja, pritom pretvarajući čak i temperaturu (a i učinak globalnog zatopljenja) u izvor zarade: «Moja braćo šmokljani! tropski su predjeli možda u redu kad je riječ o jeftinoj radnoj snazi i seksualnom turizmu, ali budućnost je tamo na vječnom ledu» (BE 310). U istom će prizoru Maxine usporediti Iceove namjere sa Staljinovim planom kolonizacije Arktika iz 1930-ih, čime je Ice menipejski povezan sa prividno oprečnim, ali ideološki srodnim političkim strukturama. Maxinino spominjanje Hitlera i Staljina te njihovih rekonfiguracija prostora i društva, koje su dovele do genocida, podsjetit će nas da se i drugdje u tematizira odnos humora, rasizma i prostora. Govoreći

o svojoj mržnji prema kompleksu zgrada Lincoln Center, zbog kojeg je sedam tisuća portorikanskih obitelji uklonjeno kako bi se oslobodio prostor za izgradnju unosnijih građevina, March Kelleher će spomenuti kako je Leonard Bernstein napisao mjuzikl na tu temu. U njemu Robert Moses (povijesna osoba koja se i u *Inherent Vice* spominje u kontekstu izmjena prostora SAD-a) pjeva pjesmu o izbacivanju portorikanskih stanovnika na ulicu, a March pritom citira i poznatu rečenicu Hermanna Göringa:

Čak su imali obraza snimati *Priču sa proklete zapadne strane* u istom kvartu koji su uništavali. [...] Hermann Göring je bio u pravu, kad god čuješ riječ [kultura], provjeri je li ti pištolj na mjestu. Kultura privlači najgore nagone bogataša, ona nema čast, ona preklinje da je preobrazе predgrađe i korupcija. (BE 56)

Utjecaj vlasti i kapitalizma na američku kulturu i društvo, a pogotovo njegove margine, i u drugim je Pynchonovim romanima crnim humorom povezan s fašističkim i neofašističkim političkim strukturama. Taj je postupak možda najistaknutiji u romanu *Vineland*, u kojem se ističe politika predsjednika Ronalda Reagana, na što nas podsjeća i March kada u gore citiranom prizoru vrši preobražaj Reaganova imena u fonetski blisku riječ Raygun (eng. *ray gun* – oružje iz znanstvene fantastike koje ispaljuje smrtonosne zrake). Na razini karakterizacije protagonistice crnohumorna će poigravanja povijesnim osobama poput Roberta Mosesa i Ronalda Reagana podsjetiti Maxine na subverzivnost skrivenu u povijesti njezina vlastitog identiteta. Naime, Maxine se u istom prizoru prisjeća kako joj je March otkrila da su i njezini roditelji, Elaine i Ernie, nekoć sudjelovali u prosvjedima protiv Reagana, što joj pruža mogućnost da apolitičnost popularne kulture, na kojoj mnogi drugi likovi grade svoje stavove, zamijeni preuzimanjem roditeljskih obrazaca kritičkog propitivanja autoriteta. Maxinin identitet zato neće prerasti u vlastitu parodiju, kao što se, primjerice, događa u slučaju Rockyja Slatkija. Rockyjeva se tvrtka nalazi u prostoru nekadašnje tvornice, čiji su «karmički odjeci» (BE 61) skriveni ispod dizajnerskih tepiha, namještaja i drugih predmet, čime se unaprijed nagoviješta problematičan Rockyjev identitet. Rocky je komični amalgam suvremenog poslovnog čovjeka i osobe koja nastoji ostati vjerna svojim talijanskim korijenima, no ishod njegova pokušaja da balansira između te dvije krajnosti jest parodija talijanskih stereotipa. U nastojanju da ostavi dojam autohtonog Amerikanca, Rocky je ispustio posljednji samoglasnik prezimena, no već se i u tom pokušaju integracije (odnosno *diznifikacije*,

samo na individualnoj razini) skriva potencijalna ironija. Kao što je već navedeno, i u imenima Pynchonovih likova ponekad se nalaze akronimi, a ime Slagiatt akronim je izraza *seemed like a good idea at the time* (eng. *u tom se trenutku činilo da je to dobra ideja*). Drugim riječima, Rockyjevo mijenjanje imena možda i nije bila tako dobra ideja, pa će u razgovoru s Maxine napustiti svoj amerikanizirani identitet i govorom oponašati stereotipni govor američkih Talijana. Pritom je važno istaknuti da Rocky svoju osobnost jednim dijelom gradi i na temelju televizijskih sadržaja, pa pripovjedač spominje kako su mu uzor možda bili i likovi iz američke serije *The Sopranos* (*Obitelj Soprano*, 1999 – 2007) , a fluidnost njegova identiteta toliko je pod utjecajem vizualnih medija da ga u jednom trenutku Maxine uspoređuje s Caryjem Grantom (usp. BE 62), nekadašnjom velikom zvijezdom holivudskih filmova. Prepirući se s konobarom oko izgovora jela *pasta e fagioli*, Rocky će imitirati izgovor Deana Martina (usp. BE 65), a umjesto zvuka zvona, Rockyjev će mobitel zasvirati «Una furtiva lagrima» iz talijanske opere *L'elisir d'amore* (1831) (usp. BE 66). Kao što se neki likovi prepuštaju regresiji u popularnu kulturu devedesetih, tako i Rocky traži svoj identitet u kulturnim sadržajima prošlosti, no posljedica zatrpavanja identiteta nepovezanim označiteljima talijanske kulture očito je neautentična imitacija sastavljena od citata i aluzija, što naposljetku ima parodijski učinak, jer takvo gomilanje primjera prerasta u autoreferencijalno mjesto u tekstu kojime se čitatelju ukazuje na sam postupak (što je, kao i u ostalim Pynchonovim djelima, središnja tema teksta).

Za Rockyja je prošlost samo još jedan proizvod za konzumiranje ili konfuznu prenamjenu, baš kao što je i povijest New Yorka proizvod za turiste iz ranije citiranog prizora. S druge strane, Maxinino učestalo korištenje humora omogućit će joj da pomnije prouči popularnu kulturu, odnos kapitalizma i prostora, vlastitu židovsku kulturu, ali i pojedinosti iz prošlosti američke vanjske i unutarnje politike. Maxine će autoironičnim humorom postići odmak od svijeta kojim se kreće, ali i od položaja vlastitog identiteta u takvom svijetu, pa zato neće postati neproduktivna mreža citata. Kao što ćemo vidjeti, protagonistici će humor (a napose ironija) poslužiti kao oruđe za prepoznavanje raširenih mitova, koje će zatim svojim menipejskim smijehom dovesti u pitanje. Kronotop ceste tako će joj omogućiti da u susretima i dijalozima s drugim likovima razmišlja o «grijesima i korupciji korporacija» (BE 169) te krvavoj povijesti «antikomunističkih fantazija» (BE 170) američkih vlasti, a takav nepovjerljiv stav odrazit će se i na ironični smijeh s kojim će Maxine pristupiti službenoj priči o terorističkom napadu 11. rujna 2001.

6.2. Sablast vječnog rujna

Prema konceptu sablasti, koji je razradio Jacques Derrida,¹⁵⁷ sablast je ono što je istovremeno odsutno i prisutno, živo i mrtvo, a neprežaljeno zlatno doba balona *dotcoma* upravo je jedna takva sablast koja se neprestano provlači stranicama romana. Druga sablast, možda još zagonetnija i značajnija za američko društvo, jest sablast događaja vezanih uz teroristički napad na Blizance. Nužno je primijetiti kako je i čitatelj također progonjen sablašću. Za razliku od likova, koji je u prvom dijelu romana uhodi samo sablast ekonomskog kraha, čitatelj od samog početka osjeća sablast terorističkog napada, što se u tekstu pojačava ironijom upisanom u «proleptičku anticipaciju događaja 11. rujna, drugim riječima, atmosferu većeg dijela romana.»¹⁵⁸ Grgas takve nagovještaje prepoznaje na različitim mjestima romana (usp. BE 83, 236, 256, 265-66, 293, 295, 312), no ovdje ćemo istaknuti samo jedan primjer ironičnog humora. Kada Horst, Maxinin bivši muž, odvede njihove sinove u restoran smješten u jednom od Blizanaca, pripovjedač će spomenuti kako se toranj pomiče za nekoliko metara pod udarima vjetra. Ziggy će primijetiti da se toranj doima slabašnim, no Horstov prijatelj Jake Pimento odgovora kako je toranj čvrst poput bojnog broda (usp. BE 95). Čitatelj koji poznaje povijest SAD-a u prizoru će prepoznati ironiju tog kratkog dijaloga jer zna kako Blizanci 2001. nisu izdržali udar zrakoplova. Dakako, važno je istaknuti da je moguće kako čitatelj nije upoznat s tim dijelom povijesti SAD-a (ili će mu, čak i ako jest, možda promaknuti ironija), što taj prizor ipak ne čini manje značajnim, već samo dodatno ističe važnost uloge čitatelja.

Spomenuta je crnohumorna anegdota samo uvod u niz sličnih prizora kojima se otkriva slutnja nekih likova kako je napad na Svjetski trgovački centar organizirala američka vlast ili neki nejasan spoj političkih i interesnih skupina te predstavnika kapitalizma, u čemu je važnu ulogu navodno odigrao i Gabriel Ice. March Kelleher u romanu funkcionira kao lik koji utjelovljuje skeptičnost i paranoju Pynchonovih likova, a primijetit ćemo kako se u tekstu širenje atmosfere paranoje često veže uz humor. March je uvjerena da je administracija Georgea Busha mlađeg na neki način umiješana u napad na Blizance, ali istovremeno tvrdi kako je i cijeli američki narod odgovoran za Bushev dolazak na vlast, narod koji je «prizvao svetu munju 'demokracije', a zatim je fašistička većina Vrhovnog suda povukla sklopke i Bush se uzdignuo s kamene ploče» (BE 322). U Maxininoj crnohumornoj usporedbi Busha s Frankensteinovim čudovištem prepoznajemo

¹⁵⁷ Usp. Jacques Derrida, *Sablasti Marxa: Stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2002)

¹⁵⁸ Grgas, «Pynchon na oštrici noža tehnologije i ekonomije», str. 31.

menipejsko izokretanje hijerarhija, pri čemu je najvažniji čovjek SAD-a izjednačen s umjetno stvorenim čudovištem. S obzirom da se March humorom koristi na svojem blogu, njezin tekst u romanu djeluje kao jedna od heterotopija u kojoj su suvremeni mitovi o Americi izokrenuti smijehom:

Samo bi um beskrajno zatrovan paranojom ili čak vrištavi antiamerički luđak mogao na trenutak pomisliti da je taj strašan događaj namjerno isplaniran kao izgovor za uspostavu nekakvog beskrajnog orvelijanskog rata [...] Ma ne, ne, kakva pomisao. (BE 322).

Taj sarkastičan komentar odgovara već spomenutim propitivanjima autoriteta, kako u *Bleeding Edge*, tako i u *Skrivenoj mani* (parodijskim medijskim reprezentacijama Nixona i Kissingera) te u *Mason & Dixon* (destabilizacijom mitova o Washingtonu i Franklinu). I u tom je slučaju, dakako, zanimljiva čitateljeva pozicija, s obzirom da on zna kako predsjednik Bush ipak nije uspostavio stanje doslovnog «beskrajnog orvelijanskog rata» (niti je Bush postao doživotni predsjednik [usp. BE 322], što je također jedno od paranoidnih predviđaja), premda je doista došlo do dugog rata u Iraku, potaknutog sumnjivim dokazima o oružju za masovno uništenje.

Uz blog March Kelleher, roman sadrži i druga mjesta koja svojom fluidnošću i komičnom prirodom izmiču nadzoru, premda, ironično, neka od njih upravo potječu od vlasti. March će tako protagonistici pokazati novčanicu (koja funkcionira kao proizvod vladajuće strukture, odnosno kao artefakt vlasti i kapitalizma) na kojoj je netko napisao poruku o diktatorskim planovima obitelji Bush, odnosno postojanju zavjere između CIA-e i predsjednika. Ispostavit će se kako postoji tradicija crtanja i pisanja po američkim novčanicama, koje tako postaju karnevaleskni prostor hijerarhijskih izvrtanja i ismijavanja autoriteta:

Maxine se prisjeti da Heidi posjeduje zbirku ukrašenih novčanica od jednog dolara, koje smatra zidom javnog zahoda američkog novčanog sustava, a na njima se nalaze šale, uvrede, slogani, telefonski brojevi, George Washington obojan kao crnac, s neobičnim šeširima, afro frizurom, *dreadlocksima* i kosom Marge Simpson, upaljenim džointom u ustima i stripovskim balonima s riječima koji su sadržavali sve od dosjetljivih do glupih poruka. (BE 322)

Znakovito je da je na novčanici upravo lik Georga Washingtona, jednog od najraširenijih simbola SAD-a, pretvoren u crnca, odnosno člana jednog dijela populacije koja je kroz povijest SAD-a često bila meta rasizma, nepravde i nasilja. Time se, dakako, tekst referira na sličan postupak detronizacije robovlasnika Washingtona iz Pynchonova romana *Mason & Dixon* (u kojem je humorom Washington izjednačen sa svojim robom Gershomom ili čak privremeno, u formi vica, postavljen na niži položaj), pa stoga to mjesto u *Bleeding Edge* ujedno djeluje i kao autoreferencijalno zrcaljenje između dva Pynchonova djela. Simboli kao što su afro frizura, tzv. *dreadlocks* i džoint tradicionalno su simboli politički manje utjecajnih slojeva američkog društva, a menipejskom su megalijansom uzdignuti na položaj na kojem se nalazi mitologizirani prvi predsjednik SAD-a, pa tako američka novčanica od jednog dolara postaje mjesto karnevaleskne logike neočekivanih rekontekstualizacija, megalijansi i preoblačenja. Takve metamorfoze novca moguće su zato što je novac, podsjeća Sascha Pöhlmann, nadovezujući se pritom na Terryja Eagletona, moralno neutralan i relativan, što istovremeno znači da je on

ideološko oružje koje ne pripada samo vladajućoj klasi [...] već ono može iskliznuti iz ruku onih koji njime na trenutak upravljaju. [...] [I]ako se privremeno može vezati za određenu dominantnu ideologiju, nikad ga se ne može u potpunosti staviti pod kontrolu, već se njime može samo upravljati. To vrijedi čak i za sustav kapitalizma, koji se temelji na novcu, jer čak i u tom slučaju novac može postati element ometanja i subverzije korišten *protiv* sustava koji ga navodno kontrolira.¹⁵⁹

Karikaturama i porukama izmijenjen novac stoga, uz svoju ekonomsku svrhu, dobiva i funkciju komunikacije, a čin izmjene novca, tvrdi Pöhlmann, istovremeno je i čin propitivanja simboličkog nacionalnog poretka koji taj novac promovira:

[M]ijenjanje slike Georgea Washingtona može se povezati s kritikom američkog rasizma, zakona o drogama ili, općenitije govoreći, nacionalne pripovijesti koja ga uzdiže kao jednog od otaca osnivača; to može potaknuti satirični smijeh nemoćnih usmjeren prema moćnicima kako bi se stvorila zajednica drugačija od one nacionalne, koja polaže pravo na sami pojam zajedništva. (31)

¹⁵⁹ Pöhlmann, «I Just Look At Books'», str. 5-6.

Takvim se intervencijama, upozorava Pöhlmann, novac ipak ne može pretvoriti u nešto isključivo pozitivno, baš kao što on u tekstu nije prikazan kao nešto primarno negativno, već kao neutralno mjesto koje se može rabiti na razne načine, pa čak i za propitivanje same ekonomske vrijednosti novca tako što se u njega upisuju druge i drugačije vrijednosti (32).

Komentirajući svoju zbirku izmijenjenih novčanica s porukama o američkoj politici i društva, Heidi će skrenuti Maxinin pogled na marginu, odnosno na prostor otpora: «Kakva god bila službena priča o ovome [...] na ta bismo mjesta trebali obraćati pažnju, ne na novine ili televiziju, već na margine, grafite, nekontrolirane izraze» (BE 322). Na sličan način i sablasti ekonomske krize i terorističkog napada obitavaju i u nekontroliranim medijima poput grafita i nekim dijelovima interneta, a pojavljuju se i kroz brojne pokušaje da se interpretira i odgonetne tajnu istovremeno prisutne i odsutne pojave srušenih Blizanaca. S obzirom da je pritom riječ o sablasti prisutne upravo putem nekontroliranih izraza, oblici humora rabljeni u pripovjedačevu jeziku i u dijalozima likova primjer su nekontroliranog, karnevalesknog diskursa obilježenog jezičnim igrama, sarkazmom, komičnim prepirkama te komično-grotesknih mezalijansama, kojima se istovremeno destabilizira svijet romana i unosi sumnju u njegove vladajuće strukture. Stoga nekontrolirani humor na novčanicama koje spominje March može čitatelja podsjetiti na njezinu alegoriju o vladaru koji skriva svoje mračne tajne tako što potkupljuje građane svoga grada. Iako je taj neimenovani vladar isprva izuzetno uspješan, jednom prilikom nabasa na staricu koja skuplja otpatke, «čuvaricu svega što je grad odbacio» (BE 113). Starica je opisana kao lik s nekontrolirane margine, odnosno kao lik suprotstavljen središtu kontrole. Ispostavit će se da je starica nepotkupljiva, pa će tako vladaru reći, vraćajući mu njegov novac: «Zaboraviti? [...] Ne mogu i ne želim zaboraviti. Sjećanje je u mojoj srži» (BE 113). Unatoč naporima vladara da pronade staricu i ponovo je pokuša potkupiti, to mu neće poći za rukom, a u međuvremenu je «njezina kritika režima [...] već ušla u kolektivnu svijest grada i bilo ju je nemoguće izbrisati» (BE 114).

Starica iz alegorije March Kelleher zapravo postaje još jedna sablast romana, antikapitalistička sablast koja je pobjegla u nekontrolirano područje nevidljivog pa je stoga neuhvatljiva, ali uvijek prisutna u mislima građana kao subverzivan ton koji se odupire vladaru i njegovoj «otrovnoj energiji» (BE 113). Njezino odbijanje zaborava osnovna je karakteristika sablasti, a grad u čijoj svijesti obitava obilježen je sve većim nepovjerenjem u vladara. Na sličan način djeluje i karnevaleskni smijeh likova, jer poput sablasti starice nastanjuje tekst romana te

čitatelja podsjeća na nepovjerenje koje likovi osjećaju prema središtima moći američkog društva. Istaknimo ipak kako Stipe Grgas u mjestima poput Marchina bloga ne prepoznaje mogućnosti za ostvarenje subverzivnosti. Grgas tako tvrdi kako Pynchon Marchine aktivnosti «stavlja na periferiju događaja, pridajući im značenje geste koja je u najboljem slučaju znak nepristajanja lišen ikakvoga subverzivnog učinka.»¹⁶⁰ Premda možemo tvrditi kako je to zaista tako unutar fabule romana (drugim riječima, svijet likova neće se značajno promijeniti pod utjecajem subverzivnosti aktivizma March Kelleher i drugih likova), zamjetno je kako utjecaj nekontroliranih područja i izraza, često povezanih s humorom, ipak pozivaju čitatelja (kao i Maxine) na propitivanje službenih pripovijesti romana (jer se one ipak temelje na službenim pripovijestima iz čitateljeve stvarnosti), pa stoga takva mjesta, unatoč svojem perifernom položaju, iz perspektive čitatelja mogu imati određeni značaj te utjecati na formiranje njegove paranoje. Dakako, s obzirom da (kao i u drugim Pynchonovim djelima) iz romana izostaje jasan i lako prepoznatljiv izvor prijetnje, čitateljeva je paranoja višesmjerna, pa se zato i te geste, naoko lišene subverzivnog učinka, zapravo može čitati kao dvojako učinkovite. Naime, čak i ako njihovu subverzivnost u odnosu na službene pripovijesti čitamo kao marginalnu pojavu, te geste, uslijed svoje brojnosti i kontradiktornosti (s obzirom da je riječ o verzijama ili viđenjima događaja koje nisu dokazane kao u potpunosti točne, već do kraja romana ostaju tek niz mogućih i međusobno oprečnih interpretacija), u isto vrijeme mogu doprinositi i razvoju čitateljeve sumnje u same protupripovijesti romana.

Sličan mehanizam prepoznat ćemo i u određenim dijelovima teksta koji tematiziraju nemogućnost uspostave kontrole, ali pritom ne funkcioniraju kao potencijalno subverzivna mjesta, već doprinose širenju paranoje među likovima. U tim je slučajevima riječ o spoju humora i prijetnje ostvarenom na istovremeno strašnom i komičnom menipejskom prostoru. Bahtin tvrdi kako se u menipskoj satiri često karnevalizira prostor pakla, a znakovito je da su ozbiljno-komički prizori Pynchonova romana, u kojima likovi nastoje doći do otkrića tajni, nerijetko smješteni u podzemlje. U jednom takvom prizoru Maxine u društvu duhovitog lika Randyja nepozvana ulazi u kuću Gabriela Icea (usp. BE 191-195). Njihovo silaženje u Gabrielov podrum na prvi je pogled obilježeno smijehom, pa tako Randy komentira kvalitetu Gabrielovih vina dok s Maxine prelazi strogu društvenu granicu između vlastitog svijeta i svijeta imućnog i nedostupnog Gabriela Icea. Maxine uskoro odlazi još dublje u Gabrielov podrum te u njemu otkriva nešto nalik na sablast, neobično biće potencijalno povezano s tajanstvenim vladinim projektom Montauk. Unatoč misli o

¹⁶⁰ Grgas, «Pynchon na oštirci noža tehnologije i ekonomije», str. 37.

tenisicama («Okej, Air Jordanice, sad vi nastupate», BE 194) koja će protagonistici pasti na pamet dok se daje u bijeg, prvotna komičnost prizora pomiješana je s pojavom groteskne sablasti i bijegom iz Gabrielove kuće. Opis sablasti vrlo je neodređen (Maxine nije sigurna je li riječ o životinji, odrasloj osobi ili djetetu, sablast se uzdiže kao da ima krila, oči su joj bijele, pokreti su opisani kao oprezni i smrtonosni), a moguća veza između sablasti, Hladnog rata i projekta Montauk onemogućava konačnu definiciju njezine prirode, pa stoga ona djeluje kao teško opisivo, a stoga i teško kontrolirano mjesto u tekstu. Iz tog primjera razvidno je kako se ozbiljno-komičan stil u tekstu pojavljuje i kada je riječ o nemogućnosti održavanja kontrole i nadzora nad strukturama koje pridonose nastanku paranoje, strukturama koje su u svijetu romana često u određenoj vezi s američkim vlastima, vojskom i privatnim kapitalom. Drugim riječima, nekontroliranost je ambivalentan motiv romana, istovremeno povezan s potencijalno subverzivnim mjestima Pynchonova svijeta, ali i izvorima paranoje koja likove plaši i paralizira.

Ako je kapital jedna od tih struktura ili sila (s obzirom da u tekstu svakako funkcionira kao katalizator paranoje, pogotovo u obliku mutnih transakcija i njihova utjecaja na živote likova) nad kojom likovi ne samo da nemaju kontrolu, već se «razotkriva [...] determinanta nadređena svim instancama tematiziranim u tekstu, naime istina da je sve 'podvgnuto' kapitalu»,¹⁶¹ onda ne začuđuje što se u tekstu humor često spaja i s temom pasivnosti potrošača. Riječ je o konzumerizmu koji kapitalistički turizam potiče čak i na prostorima obilježenima uništenjem, smrću i različitim oblicima traume, a turistička je slika pritom samo maska ispod koje i dalje mogu biti prisutni povijesni tragovi ili sablasti (sjetimo se samo gore navedenog pokolja Haićana). Maxine će zato reći da pretvaranje mjesta u turističku destinaciju ne znači da to mjesto nije, kako ona kaže, zatrovano svojom prošlošću (usp. BE 197), odnosno sablašću povijesti, pritom navodeći primjer ljetnih turističkih obilazaka njemačkih nacističkih logora. Razmišljajući o grotesknoj prirodi takvog oblika turizma, Maxine upozorava kako je i u slučaju projekta Montauk, koji će navodno postati otvoren za javnost, riječ o supostojanju zabave i sablasti, razbibrige i opasne tajne: «Ljudi u potrazi za zabavom možda će prekriti svaki kvadratni centimetar površine Montauka, dok će se ispod njihovih nogu nastaviti odvijati nešto, nešto s čime se spaja Iceov tunel» (BE 197). Na drugom mjestu u istom poglavlju Maxine će sanjati sličnu menipejsku viziju prostora na kojem kao da su prekinute granice između života i smrti, pakla i razbibrige površinskog svijeta, radosti i traume: «Te je noći sanjala [...] tematski trgovački centar namjerno osmišljen tako da izgleda kao

¹⁶¹ Grgas, «Pynchon na oštirci noža tehnologije i ekonomije», str. 32.

poprište strašne bitke iz Trećeg svjetskog rata» (BE 196). Taj trgovački centar sadrži «pougljene, razrušene i napuštene kolibe i spaljene betonske temelje», dok u naizgled razrušenim kavanama sjede veseli kupci japiji, jedu sendviče i ponašaju se kao da su u bilo kojem drugom trgovačkom centru. Supostavljanjem svijeta smijeha, zabave i trošenja sa svijetom rata i uništenja, pokazuje se kako sve može postati proizvod jednostavnim izmjenama imidža, a nekritičko konzumiranje takvih proizvoda pritom može funkcionirati kao važan parametar kapitalizma. «[S]ve na kraju završi kao mjuzikl na Broadwayju» (BE 197), reći će Heidi ironično, što se u tekstu pokazuje istinitim primjerom mjuzikla *Amy & Joey* (1994) (usp. BE 151-152), koji je temeljen na stvarnoj Amy Fisher i njezinu pokušaju ubojstva supruge Joeyja Buttafuoca. Sjećanje potrošača na povijest nasilja stoga funkcionira kao prostor kojim kapitalizam također može manipulirati (pretvarajući traumu u tržišno dobro s vlastitom cijenom), a ono što od tog sjećanja ostaje zatim se istim tim potrošačima prodaje kao proizvod ili zabava (a ne zaboravimo pritom da, ironično, i sam Pynchonov roman funkcionira kao proizvod na tržištu).

Važno je istaknuti kako i samo poprište terorističkog napada djeluje kao stalno prisutna sablast grada New Yorka, sablast koju različite rekonfiguracije mjesta na kojem je stajao trgovački centar ne mogu odagnati već samo pojačavaju. Govoreći o tome kako to mjesto nije postalo sveto, već samo još jedna buduća nekretnina, pripovjedač spominje kako se iz smjera Bronxa začuo neobičan zvuk «koji je na kraju prepoznat kao zvuk Roberta Mosesa kako se vrti u grobu» (BE 328). Mjesto na kojem su stajali Blizanci uhodi trauma napada, ali je ta trauma pretvorena u proizvod za trgovanje: «Prodavači prodaju majice, pritiskivače za papir, privjeske za ključeve, podloške za miševe, šalice za kavu» (BE 446). Jednako ironično prikazana je i s tim povezana transformacija New Yorka u grad pod stalnim policijskim nadzorom (uslijed straha od novih napada), što je zamjetno i kada je riječ o sve popularnijim televizijskim emisijama o policajcima. Ernie tako jednom kaže Maxine: «Kad si bila mala uvijek sam te svim snagama nastojao spriječiti da sudjeluješ u bezumnom obožavanju pandura» (BE 421). Ironični opisi posljedica terorističkog napada razlikuju se od slike prividno ujedinjene Amerike kakva se promovira u medijima, a slično se događa i s borbom protiv terorizma, opisanom kao «pravedni križarski rat koji Bushevi ljudi nazivaju ratom protiv terorizma» (BE 327). Sablast trgovačkog centra zato se pojavljuje i u opisima naglo obnovljene rasne netrpeljivosti u New Yorku, što također dovodi u pitanje iluziju ujedinjenosti: «[M]uslimani [...] između smjena pohađaju tečajeve španjolskog kao drugog jezika, nadajući se da će se tako prurušiti u nešto manje preziranu manjinu» (BE 329). Pod krinkom naoko

ujedinjenog naroda skriva se sumnja u istinitost službene priče, sumnja koja se širi upravo internetom, središnjim motivom romana: «Tamo u golemom, nedefiniranom anarhizmu kibersvijeta [...] počinju se pojavljivati mračne mogućnosti» (BE 327).

Mračne mogućnosti o kojima govori pripovjedač pojavljuju se na slabo nadziranim područjima kao što su neki dijelovi interneta ili komično oslikane novčanice, ali one su ujedno upisane i u ironiju kojom se likovi paranoidno pokušavaju oduprijeti «snagama kojima je u interesu uspostaviti kontrolu nad pripovijesti što je brže moguće» (BE 327). No, upravo je smijeh ironije, kao što tvrdi Heidi u članku znakovito nazvanom «Heteronormativna zvijezda u usponu, mračni homofobni suputnik» (BE 335), postala kolateralna žrtva napada na Blizance. Neočekivano česta uporaba humora u Pynchonovu romanu o tragičnim događajima iz rujna 2001. u menipejskoj je opreci s temom kojoj se u fikciji (a pogotovo u novinskim člancima, kolumnama i drugim oblicima publicistike) najčešće pristupa bez smijeha, satire i ironije. Kao što tvrdi Heidi, ironija je bila popularna devedesetih i «ključni dio humora urbanih homoseksualaca», ali je postala kolateralna žrtva 11. rujna jer se proširio dojam «da je ironija [...] prouzročila događaje 11. rujna tako što je zemlju održavala nedovoljno ozbiljnom – i oslabila njezin dodir sa 'stvarnošću'» (BE 335). Čitatelj će, dakako, primijetiti ironiju te tvrdnje i svakog pokušaja da se zabrani fikcija, jer upravo je američko društvo Pynchonova romana neprestano zagledano u raznolike dominantne fikcije, odnosno mitove. Važnost smijeha izravno se spominje i nešto kasnije u romanu, kada Maxine pronalazi Horsta kako se smije nastupu komičara Mitcha Hedberga: «Prošlo je mjesec dana od najgore tragedije, a Horst umire od smijeha» (BE 340). Pojašnjavajući zašto cijeni smijeh, Horst će reći da je «smijeh svet, trenutak u kojem te lagano gurka neka snaga svemira». U tekstu se humor i ironija vraćaju u kontekst iz kojeg je svaki oblik satire i fikcije odjednom izbačen kao nepouzdan i sumnjiv ili jednostavno neprimjeren oblik komunikacije, premda će Horst primijetiti kako je «[m]nogima, pogotovo u New Yorku, smijeh način da budu glasni, a da ne moraju ništa reći» (BE 341). Do zabrane ironije dolazi možda upravo zato što se ironijom u tekstu, kao i u američkom društvu nakon terorističkog napada, ostvaruje prostor koji ne samo da je nedovoljno jasno određen prema kategorijama komičkog i ozbiljnog, već te oprečne stilove miješa i tako podriva ustaljene konvencije. Kao što kaže Heidi, govoreći o stanju u američkom društvu nakon terorističkog napada, «[s]ada sve mora biti doslovno» (BE 335), no kako to u Pynchonovu romanu nije tako, humor (upravo zato što je često dvosmislen) djeluje menipejski nekontrolirano. Maxinini se sinovi zato boje da će ih vlastita majka prijaviti učiteljici iz Kugelblitza, koja je zabranila čitanje svakog oblika

fikcije, pa kada ih Maxine uhvati kako gledaju crtane filmove uplašeno poviknu «Nemoj reći gospodici Cheung!» Ziggy i Otis osjećaju se krivima jer se ne pridržavaju novih pravila nacije gledatelja prividno oslobođenih «fikcija koje su ih odvele na krivi put, kao da je promatranje izmišljenih života bio neki oblik *zle ovisnosti o drogama* koji je pad tornjeva u svima strahom izliječio» (BE 335).

Ironična usporedba konzumiranja fikcije s ovisnošću o drogama (pri čemu je liječenje strahom još jedna menipejska mezalijansa) govori o paranoidnom zaziranju od svega što, poput ironije i humora, može biti dvosmisleno ili metaforičko, zbog čega u sebi može skrivati i propitivanje hijerarhija te predstavnika vlasti (što istovremeno funkcionira kao opis Pynchonove poetike, iako je nužno ponovo naglasiti kako je kod Pynchona i to uvijek prikazano u komičkom modusu). Heidi će zato primijetiti kako se društvu gledatelja putem televizije nudi sve više tzv. *reality* programa, koji bi trebali zamijeniti fikciju i uvjeriti gledatelje u vlastito razumijevanje stvarnosti (usp. BE 335). Unatoč nazivu (eng. *reality* - stvarnost), *reality* programi i sami su fikcija u kojoj ljudi pred kamerama glume, često i prema unaprijed napisanom scenariju, pa zato i u toj neuspješnoj zamjeni fikcije stvarnošću prepoznamo ironiju. Publika koja je vjerovala da će pomoću *reality* programa bolje razumjeti stvarnost zapravo je nasjela na ispraznost takvih sadržaja, što ju je dovelo do regresije u djetinjasto ponašanje i napuštanje bilo kakvog osjećaja odgovornosti ili kritičkog odnosa prema vlastima. Heidi će zato protagonistici prepričati anegdotu o tome kako je iza sebe na ulici čula razgovor djevojčica: «I onda sam ja rekla, ono, "O moj Bože?" a on veli, ono, "Nisam rekao da je ne vi-đam?" a kada sam se napokon okrenula da ih pogledam, vidjela sam dvije žene mojih godina. I starije! *tvojih godina*» (BE 336). Uz to, ironično je da likovi poput Maxine, March, Rega i drugih, unatoč tome što je ironija protjerana iz društva, ipak osjećaju da se istim tim društvom širi strah od nadzora i skrivenih urota, pa se na taj način stvara paralelna fikcija (odnosno u beskraj se umnažaju fikcije) o raznolikim zavjerama i umiješanosti američkih vlasti u napad na Blizance. Te su fikcije nerazmrsivo klupko i izvor straha, ali zamjetno je da istovremeno funkcioniraju kao ironičan proizvod nametnute ozbiljnosti i doslovnosti, kojima se nastojalo zaštititi građane od opasnosti ironičnog smijeha «hihotave i cupkave pete kolone» (BE 335).

Uz navedeno paranoidno gomilanje paralelnih fikcija, ironično podrivanje ozbiljnosti i *antifikcijskog* svjetonazora nametnutih svijetu likova Pynchonova romana prepoznat ćemo i u menipejskom motivu sablasti. Riječi *sablast*, *sablasno* i *uhodjenje* pojavljuju se na više mjesta u romanu, a znakovito je da će i Maxine na ulici ugledati nekoga nalik na ubijenog Lestera Traipsea,

Iceova zaposlenika koji je ukrao veću svotu novca. Iako Shawn isprva ne vjeruje Maxine, nakon terorističkog napada priznat će kako i sam viđa mrtvace na ulicama (usp. BE 339). Radilo se o halucinacijama ili stvarnim duhovima i mrtvacima (ili pak metaforičkom povratku potisnutih mračnih mogućnosti vezanih uz umiješanost vlasti u teroristički napad), možemo primijetiti da se tekst ispunjava primjerima sablasti čija je prisutnost ironična u svijetu u kojem satira i smijeh najednom nisu dobrodošli. Drugim riječima, iznenadna pojava sablasti koje pripadaju svijetu fantastike, odnosno fikcije, destabilizira svijet likova romana te stvara prostor na kojem su smrt i smijeh karnevalski pomiješani, pri čemu američko društvo postaje nalik nasmijanom podzemlju menipske satire, mjesto ironičnog mezalijanskog spoja zemaljskog i zagrobnog. Ironična prisutnost sablasti koje Maxine i Shawn viđaju istovremeno podsjeća likove i na stvarne žrtve, ali Shawn pritom ističe kako to nisu samo sablasti poginulih u terorističkom napadu na Blizance. Naime, naivno pristajanje Amerikanaca na kratkovidno žalovanje samo za žrtvama vlastitog društva osuđuje ih na ponavljanje pogrešaka koje su isto to društvo dovele u krizu, pa zato Shawn kaže:

- Ponestaje nam vremena. Izbjegavamo posljedice. Nikad ne marimo za one koji za to plaćaju, one koji negdje gladuju i žive na hrpi kako bismo mi imali jeftinu hranu, kuću, dvorište u predgrađu . . . diljem cijelog planeta, sve više svakoga dana, račun raste. A u međuvremenu jedina pomoć koju dobivamo od medija je bu-hu nevini mrtvi. Bu jebote hu. Znaš što? Svi su mrtvi nevini. Nitko mrtav nije kriv.

Nakon nekog vremena ona reče - Nećeš to objasniti, ili . . .

- Naravno da ne, to je koan. (BE 340)

Propitivanje suvremenog američkog imperijalizma zakrabiljenog diznifiziranom maskom Pynchonove likove ipak ne odvodi do otkrića potpune istinu o događajima iz nedavne prošlosti i njihove sadašnjosti, a neprestano odgađanje konačne spoznaje uzrokuje prisutnost tih događaja u obliku sablasne tajne, istovremeno odsutnih i prisutnih događaja koji ne mogu uistinu postati prošlost. Maxine se, drugim riječima, ne može opredijeliti za jedan stav, tj. odabrati uvjerenje da zavjere postoje ili pak da su one fikcionalne. S jedne strane, njezinu skeptičnost podupire činjenica da je March Kelleher (koja je najuvjerenija u postojanje zavjere) na trenutke okarakterizirana humorom. Primjerice, kada je Maxine pozove na ručak, March će taj objed nazvati «pokvarenim artefaktom kasnog kapitalizma» (BE 115). No, u tekstu se humor spominje i kao oruđe zavjera,

odnosno kao način maskiranja opasnih vladinih eksperimenata namjerno potaknutim smijehom i ruganjem takvim teorijama u javnosti. Zato će March reći, pritom govoreći o mogućoj povezanosti Gabriela Icea s tajanstvenim projektom Montauk (koji možda uključuje izvanzemaljce i putovanje kroz vrijeme, što Maxine smatra smiješnim): «Da potajno radiš nešto s čega želiš skrenuti pozornost, nije li dobra ideja dovesti par ljudi iz Kalifornije kako bi javnost sve skupa ismijala i zaboravila?» (BE 118) Kao što je bio slučaj u romanu *Inherent Vice*, tako ni u *Bleedign Edge* humor nije jednoznačan, već nosi ambivalentan predznak. Premda u tekstu nailazimo na naznake koje govore o postojanju zavjera te privatnih, vojnih i državnih tajni, komički modus doprinosi dvosmislenosti tekst, ne pružajući pritom jasan odgovor na pitanja vezana uz rušenje Blizanaca. Takva situacija može nam se činiti kao dolazak u slijepu ulicu, pa Maxinina nemogućnost odabira jedne, konačne verzije događaja može čitatelju djelovati kao repriza Oedipine situacije. No, kao što ističe Pöhlmann, tekst će parodirati upravo Oedipinu paranoidnu paralizu već pri početku romana, pri prepričavanju epizode u kojoj Maxine dobije obavijest da više nije ovlaštena istražiteljica prijevara:

Pismo o oduzimanju dozvole došlo je na vrlo finom papiru vrijednijem od poruke koja je zapravo glasila *jebi se*, plus gubitak svih privilegija u *Osmom krugu*, ekskluzivnom klubu za istraživače prijevara na aveniji Park, uz podsjetnik da mora vratiti člansku iskaznicu i namiriti dug na šanku. Unatoč svemu, na dnu se ipak nalazio P.S. o podnošenju pritužbe. Priložili su formulare. To je bilo zanimljivo. To neće završiti u odjelu za rezanje papira, bar zasad. Maxine se iznenadila kada je po prvi put primijetila pečat Udruženja koji je prikazivao zapaljenu baklju postavljenu ispred i malo iznad otvorene knjige. Što je ovo? svakog se trenutka stranice te knjige, možda alegorije za Zakon, mogu zapaliti vatrom s baklje, možda Svjetlošću Istine? Nastoji li netko nešto reći, Zakon u plamenu, strašna, nepromjenjiva cijena Istine... To je to! Tajne kodirane poruke anarhista!

- Zanimljiva pomisao, Maxine - Reg je pokušao smiriti - I, jesi li podnijela pritužbu? (BE 18)

Kako pokazuje Pöhlmann, Maxine u ostatku romana neće paranoidno reagirati na dvosmislene simbole u očajnom pokušaju da uhvati i stabilizira neke nejasne označitelje, pa će stoga

funkcionirati kao ironičan odjek Oedipe Maas.¹⁶² Premda će se i Maxine susresti s problemom nemogućnosti pronalaska odgovora na pitanje o postojanju zavjera, Pöhlmann naglašava kako će ona ipak redovito koristiti znanje o prijevarama, financijama, računovodstvu i srodnim temama (znanje koje je Oedipi nedostajalo, pa se možda upravo zato nije mogla na odgovarajući način baviti problemom Pierceove ostavštine) te uz pomoć svojih vještina otkrivati tragove u priči o Iceovim financijskim transakcijama. Istaknuta ironija zamjetna je i u prizoru u kojem će Maxine već 2001. s lakoćom uočiti financijsku prijevare Bernarda Madoffa, premda čitatelj zna kako će se posljedice osjetiti tek za vrijeme krize 2008. godine. «Ništa osobno, ali to može vidjeti svaki idiot» (BE 140), reći će Maxine. S druge strane, određene će probleme Maxine jednostavno prihvatiti kao vječno otvorene, kao u slučaju ranije spomenute sablasti iz Iceova podruma, koja protagonisticu neće fascinirati do razine Oedipine interpretacijske paralize, već će funkcionirati kao tek još jedno neriješeno pitanje. Maxine će tako izbjeći Oedipin zatvoreni krug tumačenja, pa stoga ni Gabriel Ice neće poprimiti status kakav Pierce Inverarity ima u Oedipinu svijetu. Dok je Pierceov identitet nedokučivo klupko, koje u procesu Oedipina istraživanja ne postaje ništa više razumljivo nego na početku romana, te se čini kako prožima cijelu geografiju Kalifornije i poprima gotovo mitski predznak, Maxine će izbjeći takvo «progresivno zaplitanje» (GR 3) i pri kraju se romana izravno suočiti s Iceom. Kada on na ulici napadne Tallis, prijeteći da će joj oduzeti sina, Maxine će u njega uperiti oružje i otjerati ga, pritom pretpostavljajući kako Icea čekaju tužbe i financijska propast: «Plus prijateljski i neprijateljski konkurenti, hakerska gerila, prije ili kasnije te će se milijarde početi topiti, a ako ima imalo pameti, pokupit će se na neko mjesto poput Antarktika.» I taj je prizor, dakako, ispriповijedan u komičkom modusu, pa će tako March odgovoriti: «Nadam se da neće – veli March – zar globalno zatopljenje nije dovoljno?» (BE 475). No, taj komički ton ne osporava Maxinin uspjeh, već je on vrlo važna komponenta Maxinina (kao i Docova) komično-ozbiljnog pristupa. Kao i u Docovu slučaju (gdje je *Zlatni očnjak* predstavljao teško razmrsivu mrežu označitelja), najkompliciraniji problemi romana *Bleeding Edge* (teroristički napad, sablast iz podruma) ostat će neriješeni, no problemi individualnih likova (kao što su Coy i Tallis), a napose njihovi obiteljski problemi, na kraju su barem dijelom riješeni. Za razliku od Oedipe, Doc i Maxine usredotočit će se na situacije koje primjenom svojih vještina zaista mogu riješiti (jer oni ipak jesu stručni istražitelji, čime se također razlikuju od nekih prijašnjih Pynchonovih likova), pritom se kontinuirano služeći humorom. S obzirom da Doc i Maxine dijelom funkcioniraju kao ironične

¹⁶² Usp. Pöhlmann, «I Just Look At Books'», str. 21.

reference na Oedipine neuspjehe (ali i one Herberta Stencila, jednog od protagonista Pynchonova romana *V.*), razvidno je kako u njihovu slučaju humor igra važnu ulogu u izbjegavanju «progresivnog zaplitanja» i paranoidne paralize. Uostalom, kao što će Doc prilegnuti tijekom potjere za *Zlatnim očnjakom*, tako će i Maxine, suočena s beskrajnim zaplitanjem teorija zavjera, jednostavno zavapiti: «Upomoć, prebizantinski, nek prestane već jednom!» (BE 323)

6.3. Pokušaji otpora

Kao što smo pokazali u prethodnom poglavlju, sablasti vječnog rujna u tekstu su suprotstavljeni karnevaleskni smijeh ironije i višeglasje interpretacija, koji likovima istovremeno služe kao izlaz iz «sužavanja izbora» (BE 191). Na ovom ćemo se mjestu zadržati na dijelovima teksta u kojima likovi jedan od izlaza iz sužavanja izbora pronalaze u kombinaciji humora i interakcija s prostorom te sablastima koje ti prostori nose. U Pynchonovim romanima nevidljivost je ponekad vrijedno stanje jer likovima omogućava da izmaknu nadzoru, a stoga i da subverzivno djeluju iz heterotopijski nevidljivog prostora. Upravo se zato neki likovi u *Bleeding Edge* okreću virtualnom prostoru interneta kako bi u njemu pronašli mjesto za kreativnost, izražavanje i, što je možda najvažnije, nevidljivost koju pruža anonimnost. U vrijeme radnje romana osjeća se da dolazi do nestanka prostora slobode, zbog čega slabo kontrolirana mjesta poput duboke mreže (eng. *Deep Web*) dobivaju na vrijednosti. Imajući sve to na umu, postat će nam jasnija važnost programa DeepArcher u radnji romana. Riječ je o programu zasnovanom na povezanosti koju pruža internet, ali ujedno i mjestu na kojem se na prvi pogled zbiva obnova izvorne ideje internetske slobode izražavanja. Lucas i Justin osmislili su DeepArcher kao putovanje (DeepArcher je fonetski identičan engleskoj riječi *departure* – odlazak, kretanje), a gotovo svaki njegov dio izradili su sami korisnici: «I to besplatno. Hakerska etika. Svatko odradi svoj dio posla, a zatim nestane bez priznanja. Dodaje još jedan veo iluzije» (BE 69). Riječ je o radu koji ne ostavlja tragove te ujedno besplatnom i možda čak nenaplativom radu, s obzirom da su autori anonimni, što sve znači da je takav rad, na sličan način kao i darivanje u *Inherent Vice*, oprečan osnovnim principima kapitalizma. Istovremena prisutnost i odsutnost od korisnika pak stvara sablasti koje svojim radovima uhode taj virtualni prostor (istaknimo pritom kako je rad na DeepArcheru moguće čitati kao opis pisanja samog romana), a s obzirom na mogućnosti djelovanja iz položaja anonimnosti i nevidljivosti, u kreativnim izmjenama DeepArchera možemo prepoznati i određeni subverzivni

potencijal (premda Grgas, kao što smo već istaknuli, smatra kako su takve geste stavljene na periferiju događanja, pa su stoga i nesubverzivna mjesta, što će se pokazati točnim kada kasnije proučimo komercijalizaciju duboke mreže). DeepArcher je, dakako, i fikcija unutar fikcije samog romana, pa se stoga njime (kao što je bio slučaj i u prethodno proučenim Pynchonovim djelima) tematizira forma, odnosno značajke teksta i proces nastajanja teksta, što znači da DeepArcher funkcionira i kao autoreferencijalni signal (odnosno, kao mjesto koje privlači pozornost na vlastitu formu, ali i na formu Pynchonova romana i postupak njegova čitanja).

Premda DeepArcher nije videoigra, on je ipak prostor koji u sebi nosi utjecaj vizualnih umjetnosti, pa Lucas kao izvor nadahnuća navodi animirane filmove *Akira* (1988) i *Ghost in the Shell* (1995), ali i videoigru *Metal Gear Solid* (1998) (BE 69), a izvorna je zamisao bila napraviti prostor koji će poslužiti kao «virtualno utočište u koje je moguće pobjeći od različitih oblika neugode u stvarnom svijetu [...] veliki hotel za oboljele» (BE 74). Opis DeepArchera podsjetit će čitatelja romana *Inherent Vice* na Docovu sliku idealiziranog mjesta, koji zapravo nikad nije postojao, što je vrlo slično opisu prostora koji je Justin želio stvoriti (a ujedno opisuje i sam roman): «Justin se želio vratiti kroz vrijeme do Kalifornije koja nikad nije postojala, sigurne, vječno sunčane Kalifornije u kojoj nikad nije zalazilo sunce osim ako netko nije želio vidjeti romantičan suton» (BE 74). Lucasova vizija virtualnog prostora više je nalik distopijskim pejzažima iz gore navedenih fikcija, pa je konačni rezultat bio spoj njihovih želja, odnosno menipejska kombinacija sasvim oprečnih vizija, heterotopijski spoj lijepe, idealizirane Kalifornije i distopijskih mjesta čiji opis podsjeća na krajolik filmova kao što je *Blade Runner* (1982) Ridleyja Scotta. Zanimljivo je da je DeepArcher ujedno predstavljen likom strijelca neodređenog spola s napetim lukom u rukama, a prostor u kojem se strijelac nalazi opisan je kao bezdan. No, ta je bezdan «daleko od odsutnosti, to je tama koja pulsira onim što je svjetlost bila prije nego što je svjetlost izumljena» (BE 75). Neodredivost spola, istovremena prisutnost i odsutnost svjetla te stalna mijena sugerirana činjenicom da je korištenje DeepArchera nalik putovanju (premda strijelac, simbol programa, stoji vrlo mirno, ali ne i paralizirano, kao što naglašava Justin) omogućava nam da ovaj prostor čitamo kao heterotopiju obilježenu oksimoronima, paradoksima i promjenom, fluidno mjesto oprečno čvrstoj i nepromjenljivoj diznifikaciji stvarnog svijeta. U DeepArcheru možemo prepoznati i kronotop ceste, pri čemu cesta funkcionira kao prostor stalnog kretanja i dodira s novim iskustvima, prostor koji u sebi nosi potencijal za susrete neopterećene društvenim, rasnim, klasnim, političkim ili nekim drugim razlikama. Na cesti se također odvija postupak kretanja prema značenju, iako se

pronalazak tog značenja ili istine u romanu u beskonačnost odgađa. No, vrijednost pronalaska značenja blijedi pred vrijednošću samog traganja jer je u njemu sadržana mogućnost menipejskog propitivanja mitova, što je sugerirano i opisom Maxinina iskustva korištenja DeepArchera: «Uskoro je Maxine [...] manje zainteresirana za mjesto na koje bi mogla stići, a više za sadržaj samog traganja» (BE 76), što je ujedno i opis pretpostavljenog postupka Pynchonova čitatelja. Odgađanje konačnog pronalaska značenja u radnji (a i prilikom čitanja Pynchonova romana) nagoviješta se i činjenicom da se i samo «odlaženje» iz naslova programa DeepArcher neprestano odgađa, te se stoga takvo stanje naziva «konstruktivnom izgubljenosti» (BE 76). Premda ovaj opis može zvučati ironično, konstruktivna izgubljenost na tragu je nevidljivosti koju cijene Pynchonovi likovi, pa i na taj način prostor DeepArchera u tekstu funkcionira kao mjesto menipejskog otpora nadzoru: «To je zapravo samo još jedan labirint, ali nevidljiv. Tražiš transparentne poveznice, a svaka je veličine piksela jedan puta jedan, svaka nestaje i mijenja položaj čim je netko klikne . . . nevidljiva samorekodirajuća staza, nema šanse da se netko vrati istim putem do izvora» (BE 79).

Uzmemo li u obzir da je DeepArcher ujedno i prostor skriven u podzemlju, tzv. dubokoj mreži (a podzemlje je tipičan prostor za menipsku satiru), čiji izgled oblikuju i njegovi korisnici, ali bez novčane naknade i bez priznanja, postaje očito da je riječ o prostoru oprečnom New Yorku, oblikovanom prema pravilima tržišta kapitalizma, ali i prostoru oslobođenom hijerarhijskih odnosa s tzv. površine (kako se naziva prostor interneta koji koriste uobičajeni korisnici). Karnevalski nered menipejskog prostora duboke mreže Maxine će opisati sljedećim riječim: «Da postoji Robert Moses dubokog interneta, već bi vikao 'Srušite to već jednom!'» (BE 79). DeepArcher, čiji su korisnici u tom virtualnom i karnevalskom prostoru duboke mreže predstavljeni tzv. *avatarima* (što je istovremeno još jedan sloj fikcije ispod fikcije), odnosno reprezentacijama koje mogu samostalno odabrati (a riječ je o postupku koji Maxine znakovito uspoređuje s hinduističkim vjerovanjem u reinkarnaciju), na taj način funkcionira kao prostor koji svojom fluidnošću i samoodređenjem svojih *stanovnika* prkosi principima kapitalizmom uređenih prostora, kojima se nastoji uspostaviti stabilne, pouzdane subjekte potrošača. Upravo je zato ta menipejska heterotopija suočena s prijetnjom kapitalizma, s obzirom da će on, tvrdi Promoman (jedan od likova koji posluju u dubokom internetu), s vremenom promijeniti i taj prostor:

[K]olonizatori dolaze. [...] [S]ve će postati nalik na predgrađe dok kažeš 'kasni kapitalizam'.

A onda će biti jednako kao gore u plićaku. Jednom po jednom poveznicom, sve će staviti

pod kontrolu dok ne postane sigurno i pristojno. Crkve na svakom uglu. Dozvole u svim salonima. Tko god još bude želio slobodu morat će [...] otići na neko drugo mjesto. (BE 241)

Zanimljivo je da će Maxine usporediti DeepArcher sa smetlištem na otoku Meadows, rubnim područjem gdje se nalazi «sve što je grad odbacio kako bi se mogao nastaviti pretvarati da je i dalje isti» (BE 166). Smetlište je, dakle, antipodno diznifiziranom središtu, ali je za grad nužno kao mjesto njegove drugosti, zrcalo u kojem se odražava sve što grad smatra otpadom kako bi se taj neželjeni dio njegova identiteta zadržao u heterotopijskom prostoru odraza. Duboka mreža isto je tako mjesto na kojem će završiti otpad interneta, zaboravljene stranice i mrtve poveznice, no ona je ujedno i mjesto na kojem se gradi tržište odvojeno od službenog tržišta kapitalizma, menipejsko podzemlje s vlastitim pravilima koje se otelo kontroli. Tako oslobođeno tržište utočište je za sve koji se nastoje oduprijeti nadzoru, a smetlište na otoku Meadows također je opisano kao mjesto s nekim oblikom utočišta. Naime, Maxine u središtu otoka prekrivenog smećem nailazi na veliko netaknuto močvarno područje, stanište močvarnih ptica. No, i to je još jedno utočište koje će, prema Maxininim pretpostavkama, uskoro ugroziti ambicije građevinskih tvrtki. Baš kao i DeepArcher, močvarno područje zakriveno smetlištem s vremenom će se ipak naći na meti investitora i graditelja čiji je vodeći moto ironičan: «Ovo je moja zemlja, a ovo je isto moja zemlja» (BE 166). Pritom u tekstu dolazi do promjene stihova popularne pjesme *This Land is Your Land* (1945) Woodyja Guthrieja: «Ovo je tvoja zemlja, ovo je moja zemlja [...] Ova je zemlja stvorena za tebe i mene.» Crnohumorna preobrazba Guthriejevim stihovima oduzima njihov izvorni prizvuk zajedništva i pretvara ih u grotesknu ideju o vlasništvu graditelja nad cijelim teritorijem SAD-a, neovisno o povijesti zemlje i njezinih stanovnika. Uspoređujući DeepArcher i duboku mrežu s močvarom, likovi u tim prostorima drugosti pronalaze «savršeni negativ grada» i «neočekivano utočište», pri čemu u rubnom prostoru prepoznaju mjesto za ostvarenje nekog oblika slobode i sigurnosti. No, kao što je gore nagoviješteno preobražajem Guthriejevih stihova, ta mjesta slobode vjerojatno neće potrajati jer će oba utočišta progutati vizije velikih korporacija, čije su «namjere sve samo ne nesebične» (BE 167)

Premda DeepArcher u romanu djeluje kao mjesto potencijalne promjene, obnove i istraživanja, njegova je priroda već u začetku podvojena činjenicom da Justin i Lucas moraju odlučiti hoće li ostati dosljedni ideji o slobodnom pristupu informacijama koje zastupa internetska

kultura, te DeepArcher objaviti kao besplatan kod, ili pak prihvatiti neke od brojnih ponuda moćnih korporacija poput Microsofta ili *hashslingrz*. S obzirom da se u romanu nagoviješta kako *hashslingrz* namjerava DeepArcher upotrijebiti za prikrivanje vlastitih tragova pri obavljanju kriminalnih radnji, Justin i Lucas suočeni su s čestim Pynchonovim motivom zavodljive snage sumnjivih korporacija, kapitalističkih moćnika ili agenata američke vlasti. DeepArcher zato u romanu istovremeno djeluje kao simbol dvojbi s kojima se susreću mnogi Pynchonovi likovi (pogotovo kada je riječ o odnosu prema autoritetima), a taj problem pronalazimo i u protagonistici romana. Naime, roman sadrži brojne prizore u kojima se Maxine upušta u dijalog s glasom vlastite savjesti, a on u tekstu pritom djeluje kao njezin razboriti kritičar. Te su epizode često komične zbog istaknute razlike između onoga što Maxine govori ili čini i onoga što joj unutarnji glas savjetuje. Menipejska Maxinina podvojenost, kojom ona odražava podvojenost mjesta poput DeepArchera, najviše se ističe njezinim dvojbama oko tajanstvenog vladinog agenta Nicholasa Windusta, kroz čiju biografiju tekst «progovara o američkoj hegemoniji u današnjem svijetu i o načinima na koje su Sjedinjene Države stekle taj status.»¹⁶³ Windustovo ime sastoji se od engleskih riječi *wind* (vjetar) i *dust* (prašina), premda je prvi dio imena moguće čitati i kao riječ *win* – osvojiti, odnosno osvojiti prašinu, tj. nešto beznačajno, što je možda upravo odjek čitateljeve slutnje da su na kraju romana Windusta ubili izvori hegemonijske američke moći koji su ga za života podmićivali i kontrolirali. I u tom će slučaju čitatelj primijetiti oksimoronski spoj Windustove karakterizacije kao predstavnika stabilnih i moćnih struktura vlasti te motiva prašine i vjetra, potencijalnih simbola prolaznosti i smrti, pogotovo zato što će se Windust nakon smrti pojaviti kao sablast i obratiti se protagonistici unutar heterotopije interneta, ali i kao sablast koja je i za života, prema tvrdnjama njegove ljubavnice, uhodila mjesto na kojem su nekoć stajali Blizanci (BE 446). Od prvog susreta s Windustom, Maxine je postavljena u položaj nalik onom Lucasa i Justina (ali i, primjerice, Lake Traverse u *Against the Day*, koja ostaje u vezi s ubojicom vlastita oca), položaj u kojem mora odlučiti hoće li se oduprijeti snagama vlasti ili dopustiti da na neki način zavladaju njezinim postupcima. Pristajući na prvi razgovor s Windustom, Maxine će reći: «Pet minuta, [...] Smatrajte to brzinskim ispitivanjem» (BE 103). Maxine se poigrava riječima te njihov razgovor, koji se svodi na ispitivanje, uspoređuje s brzinskim spojevima, no već i u tom primjeru Maxine humorom otkriva dvojbe oko vlastitih postupaka: «Zašto mu dopušta i toliko? [...] Osim toga, nešto u njemu, uporno poput alarma automobila, vrišti Neprihvatljivo. Jamesu Bondu je lako, Britanci se uvijek mogu

¹⁶³ Grgas, «Pynchon na oštirci noža tehnologije i ekonomije», str. 32.

osloniti na naglasak, a tu je i smoking, cijeli set klasnih označitelja. U New Yorku imaš samo cipele» (BE 103). Maxine se u unutarnjem monologu koristi konvencijama karakterizacije zlikovaca s velikog ekrana kako bi obrazložila svoje probleme s čitanjem Windustovih označitelja, ali njezina tvrdnja kako su cipele jedini označitelj koji u New Yorku nešto govori o ljudima samo je komično izbjegavanje suočavanja s vlastitim paradoksalnim ponašanjem tipičnim za Pynchonove likove pri dodiru s elementima nadzora i kontrole.

Pratimo li opise Maxininih dvojbi vezanih uz odnos s Windustom, naići ćemo i na druge igre riječima, grotesku, ironiju te crni humor. Već sljedeću noć nakon prvog susreta s Windustom Maxine će sanjati snošaj s njim, a san će se završiti prizorom razgovora s Windustovim penisom «koji nosi neko čudno pokrivalo za glavu, možda harvardsku kacigu za američki nogomet. Može joj čitati misli. 'Gledaj me, Maxine. Ne skreći pogled. Gledaj me.' Penis koji govori» (BE 106). Menipejsko svođenje Windusta na njegov penis može se čitati kao aluziju na Maxinino nepovjerenje prema strukturama vlasti koje Windust predstavlja, što je vidljivo iz njegova opisa: «[T]aj federalni penis, jarko crven, grabežljiv, a Maxine je njegov jedini plijen» (BE 106). S obzirom da nas grabežljivost Windustova penisa može podsjetiti i na Brocka Vonda, glavnog negativca iz Pynchonova romana *Vineland*, koji je tamo opisan kao jedna od ptica grabljivica kojima su fašisti ukrašavali svoje zgrade, jasno je kako Maxinin san kombinira te negativne konotacije (zajedno s Windustovom odgovornošću za ubojstva, političke progone, financijske manipulacije i druge oblike kriminala) s činjenicom da se ona ne uspijeva oduprijeti Windustovoj zavodljivosti. Suočena s vlastitim unutarnjim paradoksom, Maxine će se prisjetiti Leopolda (Shawnova terapeuta) i njegova uvjerenja da je «najgora uvreda nekome reći da mu je majka neoliberal», a i Shawn će ismijati Maxinine osjećaje prema Windustu: «Što, sad padaš i na republikanske ratne kriminalce? Koristite kondome, nadam se?» (BE 247) S obzirom da se u Pynchonovim romanima moralnost vrlo često veže uz likove koji se odupiru moći, ali i novcu (što smo u prethodnom romanu prepoznali i u liku Doca Sportella), Pöhlmann će primijetiti i Maxininu moralnu ambivalentnost kada je riječ o njezinu odnosu prema kapitalizmu.¹⁶⁴ Maxine je izgubila svoju dozvolu jer je zbog navodnog prijateljstva prekršila pravilnik te se tako pokazala korumpiranom, barem prema standardima Udruženja istražitelja prijevara (usp. BE 17-18), no nužno je primijetiti kako novac Maxine nije korumpirao do te mjere da će, primjerice, ispuniti Iceov zahtjev da ga obrani pred njegovom punicom March Kelleher (usp. BE 137). Kad je pak riječ

¹⁶⁴ Usp. Pöhlmann, «I Just Look At Books'», str. 12-13.

o globalnom utjecaju kapitalizma i nepravdama koje iz njega proizlaze, Pöhlmann ističe kako Maxine uz pomoć humora izbjegava zauzeti jasan kritički stav,¹⁶⁵ pa tako u razgovoru s Horstom, koji razmišlja o sličnosti između predviđanja kretanja tržišta i predviđanja katastrofe, izbjegava razgovor o kapitalizmu rečenicom «To je previše antikapitalistički za mene, lutka» (BE 320).

Premda će Pöhlmann zaključiti kako se Maxine, unatoč svim iskušenjima, naposljetku ipak odbija prodati (te ju je zato moguće čitati kao oprečnu likovima poput Lestera Traipsea, koji će svoj dug platiti životom),¹⁶⁶ Maxinin je identitet, baš kao i prostori drugosti predloženi u romanu, neprestano u opasnosti da podlegnu utjecaju moćnih autoriteta. Takva podvojenost DeepArchera i Maxine između otpora i pristanka zrcalit će se i u podvojenosti identiteta samog interneta, što je, s obzirom na njegov sve veći utjecaj na živote likova romana, važno proučiti. Čak i kao mjesto slobodne komunikacije (iako je ta sloboda često samo prividna ili pak privremena, kao u slučaju duboke mreže), internet u sebi nosi sablast svoje izvorne namjene. Kada Maxine kaže kako internet, za razliku od televizije, ne može biti korišten za ispiranje mozga jer njime nitko ne upravlja, njezin će joj otac Ernie reći kako je internet prvotno osmišljen kao vojno oruđe za komunikaciju, medij kojim bi američka vojska nastavila komunicirati čak i u slučaju nuklearne katastrofe (usp. BE 419). Tako zamišljen, internet je neodvojiv od sablasti svoje prošlosti, «začet u grijehu» (BE 420), te ga neprestano uhodi problem potencijalno sputane komunikacije. Komentirajući početke interneta, Ernie kaže: «Nazovi to slobodom, ali zasnovano je na kontroli. Svi su povezani, nemoguće je da se netko izgubi. Idi korak dalje, poveži to s ovim mobitelima i imaš potpunu Mrežu nadzora iz koje je nemoguće pobjeći» (BE 420). I Ericovo viđenje interneta, koje pred kraj romana opisuje Maxine, prilično je pesimističan pogled na stanje slobode: «U međuvremenu *hashslingr*z i ostali sve glasnije viču o 'slobodi Interneta', a u isto je vrijeme sve više i više predaju zlikovcima...» Maxine će na to odgovoriti aluzijom na jezik računalnih programa: «I gdje je naredba za Poništenje?» (BE 432)

Ambivalentnost interneta odražava se i u činjenici da se ni DeepArcher naposljetku ne uspijeva u potpunosti othrvati komercijalizaciji američke kulture i interneta općenito, pa tako i sam postaje mjesto oglašavanja korporacija, mjesto jednim dijelom kolonizirano kapitalizmom. Unatoč neminovnoj komercijalizaciji DeepArchera i duboke mreže, humor povezan s temom slobodnog prostora komunikacije skriva mogućnost jednog oblika otpora. U razgovoru s Mišom i Grišom na zabavi povodom Noći vještica Maxine saznaje što za njih predstavlja DeepArcher. Miša i Griša,

¹⁶⁵ Usp. isto, str. 13-14.

¹⁶⁶ Usp. Pöhlmann, «I Just Look At Books», str. 15.

odjeveni u Osamu Bin Ladena, zbijaju šale s Maxine i ostalim likovima na zabavi, no njihovo slobodno miješanje ozbiljnog (motiva terorizma) sa smiješnim (šalama i motivima Noći vještica) govori nam kako je riječ o likovima koji se bave menipejskim prijelazom preko ustaljenih pragova. Oni svojim ozbiljno-komičnim identitetima prelaze granicu između odvojenih fikcija (Pynchonovih romana), krše granicu između ukusa i vulgarnosti (odijevanjem u simbol terorističkog napada na New York), a s obzirom na svoju vezu s mafijom, očito ne poštuju ni onu između zakona i bezakonja. Zato ne začuđuje što u heterotopiji poput DeepArchera prepoznaju sljedeće kvalitete:

- To je sklonište, nije bitno tko si, možeš biti najsiromašniji, bez doma, najniži među zatvorskim ptičicama, *obizhenka*, osuđen na smrt –
- Mrtav -
- DeepArcher će te uvijek prihvatiti, skloniti te na sigurno. (BE 373)

DeepArcher je prema tom opisu potpuno oprečan pravilima tržišta, jer za obitavanje na tom prostoru nije potreban novac, status, moć, pa čak ni život. Naime, drugost tog mjesta toliko je izražena da ono čak omogućava i prijelaz preko praga između života i smrti te je opisano kao «medij za komunikaciju između svjetova» (BE 427), pa tako na tom prostoru nastavljaju živjeti mrtvi likovi Lester (usp. BE 428) i Windust (usp. BE 406). U DeepArcheru navodno obitavaju i neke od žrtava napada na Blizance, ali u virtualnom obliku, s obzirom da obitelji stradalih u tom prostoru mogu stvoriti avatare nalik na voljene osobe i zatim ih animirati, pridati im osjećaje i omogućiti im da govore i obavljaju određene aktivnosti (usp. BE 358). Unatoč traumi koju je u američkom društvu stvorio napad na Blizance, menipejski prostor interneta omogućuje svojim korisnicima kreativnost, a žrtvama napada neki oblik virtualnog nastavka života. Ironično je da upravo smrt dovodi do nastanka volje za virtualnom reinkarnacijom stradalih, ali i za kontinuiranim stvaranjem i obnovom. Kao što kaže pripovjedač, čak i ako glasovi sablasti u DeepArcheru nisu njihovi stvarni glasovi, već glasovi koje su im pridodale njihove obitelji, oni govore «ono što živi žele da govore. Neki su pokrenuli blogove. Drugi pišu kod i dodaju ga programskim datotekama» (BE 358). Neprestano prisutna sablast odsutnih Blizanaca i žrtava napada tako istovremeno predstavlja traumu za zajednicu, ali i ironičan izvor nadahnuća za preživjele te njihov poticaj za stvaranje, pisanje i istraživanje.

DeepArcher ujedno djeluje i kao heterotopija u kojoj nastaju druge heterotopije, pa zato u njemu Maxinini sinovi Ziggy i Otis grade Zigotisopolis, New York kakav je nekad bio, prije terorističkih napada, grad za kojim korisnici DeepArchera nostalgично gledaju u prošlost: «[M]ožda sveti grad u pikselima koji čeka da ga netko ponovo sastavi, kao da se nesreća može premotati, kao da bi se tornjevi mogli uzdignuti iz crnih ruševina, a komadići, dijelovi i životi, ma koliko usitnjeni, mogli postati ponovo čitavi» (BE 446). Iz citiranog odlomka razvidno je kako je jedna od sablasti romana i sablast prošlosti bez terorističkih napada, sablast vremena koje nije došlo i koje je stoga istovremeno odsutno, ali i prisutno kao težnja traumatiziranih građana. Ako je zaborav dominantni zakon tržišta kapitalizma i ujedno njegov najmoćniji proizvod, sjećanje je strategija kojom se likovi romana mogu pokušati oduprijeti tako uređenom sustavu, a DeepArcher zato djeluje upravo kao jedno takvo mjesto subverzivnog sjećanja. No, kao što je već spomenuto, DeepArcher je ambivalentno mjesto, prostor na kojem se sukobljavaju komercijalizacija i oblici komunikacije i razmjene oprečni pravilima kapitalizma, te je stoga upitno je li takvo mjesto uopće održivo kao subverzivan prostor. Osim DeepArchera, u tekstu se likovima nudi druga mogućnost otpora u obliku još jedne heterotopije, pokretnog i fluidnog mjesta o kojem će Maxine saznati putem još jedne tajne snimke Rega Desparda. Naime, pri kraju romana Reg i komični haker Eric Outfield dolaze na ideju interneta oslobođenog kontrole te u kamionima s elektroničkim uređajima uspostavljaju pokretnu «farmu servera», koja će jednog dana možda poslužiti kao osnova za uspostavljanje nove, neuhvatljive i nekontrolirane veze među ljudima. Kao što ćemo vidjeti iz tog primjera (a kao što je bio slučaj i u *Inherent Vice* i *Against the Day*), u *Bleeding Edge* kronotop puta ponovno je u vezi s humorom te se istovremeno humor poistovjećuje s težnjom za slobodnim djelovanjem neopterećenim kontrolom i cenzurom. Naime, nesigurnost takvog pothvata istovremeno je izložena smijehu, pa tako Reg kaže: «Zasad je sve eksperimentalno. Možda je sve to samo veliko traćenje našeg vremena i novca neke nepoznate osobe» (BE 437). Taj prizor o naporima Erica i Rega otvara mogućnost da će se «farmom servera» stvoriti prostor za slobodnu komunikaciju kojoj mnogi likovi u romanu teže, premda je i takav pokušaj možda već samo utopijska nada osuđena na propast. Uostalom, komičnost Ericove i Regove zamisli proizlazi i iz samog dvosmislenog naziva. Premda u računalnom žargonu *farma servera* predstavlja skup računalnih servera korišten u velikim organizacijama, riječ *farma* čitatelja će podsjetiti na tehnološki mnogo manje sofisticiran te nepokretan i jasno omeđen prostor, što je konotacija suprotna utopijskoj ideji o neprestano pokretnoj floti vozila sa serverima kojima je nemoguće ući

u trag. Shvatimo li pak farmu iz naziva kao kakvo idilično, utopijsko mjesto, ipak moramo imati na umu da su i drugi planovi za ostvarenje nedodirljivih internetskih utopija u tekstu doživjeli propast, a taj posljednji pokušaj (pogotovo usporedimo li ga sa sličnim neodrživim utopijskim projektima iz drugih Pynchonovih djela, kao što je, primjerice, neuspješna Narodna republika *rock and rolla* iz romana *Vineland*) može se čitati kao još jedna u nizu rubnih subverzivnih gesta o kojima piše Grgas.

Imajući sve to na umu, nesumnjivo bi se takvo čitanje moglo usredotočiti na dominantnu pesimističku sliku američkog društva, «otupljenje subverzivnog potencijala znanja u okružju koje pogone fundamentalniji razaralački procesi» te pritom ključnu «razarajuću snagu kapitala».¹⁶⁷ Prema Grgasovu čitanju Pynchonova romana, ljudska je autonomija dovedena u pitanje, kako u sferi internetskih tehnologija (u romanu predstavljenih kiberprostorom, dubokim internetom i DeepArcherom, koje planiraju kolonizirati ili su već kolonizirali razni investitori), tako i kada je riječ o nedovoljno subverzivnim ljevičarskim razmišljanjima i djelovanjima, ali čak i na području obiteljskih odnosa predstavljenih krugom Maxinine i Tallisine obitelji te Maxininim osjećajem (kojim roman znakovito završava) da njezine sinove čeka budućnost nad kojom se «uvijek već nadvija zlokobna slutnja pogibije i uništenja» (37). Slijedeći sličnu logiku, Pöhlmann tvrdi kako u *Bleeding Edge*

Pynchon zadržava antikapitalistički pogled koji je kroz temu anarhizma najpodrobnije istražio u *Against the Day* [...] ali nema sumnje da je svijet dvadeset i prvog stoljeća iz *Bleeding Edge* u potpunosti kapitalistički svijet, u kojem se čini kako nema takvih velikih alternativa. Umjesto velike kontrapripovijesti, roman sadrži manja područja otpora unutar kapitalizma, koja ga mogu osporiti, ali istovremeno postoji opasnost da će ih sustav inkorporirati u sebe.¹⁶⁸

Prirodama li tome činjenicu da je u Pynchonovim romanima (kao što uočava M. Keith Booker govoreći o SAD-u kao distopiji u romanu *Vineland*¹⁶⁹) riječ o prikazu distopija koje su već u tijeku, odnosno koje su se već dogodile i o kojima čitatelj saznaje sa zakašnjenjem (za razliku od distopija smještenih u budućnost, kao u romanu *1984.*), jasno je kako se čitanje romana *Bleeding Edge*

¹⁶⁷ Grgas, «Pynchon na oštrici noža tehnologije i ekonomije», str. 36.

¹⁶⁸ Pöhlmann, «I Just Look At Books'», str. 7.

¹⁶⁹ Usp. M. Keith Booker, «*Vineland* and Dystopian Fiction», *Pynchon Notes*, (1992) 30/31, str. 6.

također može usredotočiti na već realiziranu distopijsku stvarnost i nemogućnost pronalaska prostora za ostvarenje nekog oblika autonomije. Ne osporavajući prisutnost smijeha u Pynchonovu djelu, tj. prisutnost određenog tonaliteta obilježenog «veselošću, burlesknošću, razarajućim sarkazmom, crnim humorom», Grgas ipak tvrdi kako se «u brizi za ono što donosi budućnost Pynchonov smijeh u zadnjem romanu leži.» No, s obzirom da Grgas napominje kako se može tvrditi da njegov pristup romanu «ne dovodi u pitanje prevlađujući komično-ironični tonaliteta djela»,¹⁷⁰ pokušat ćemo u tom tonalitetu teksta i određenim menipejskim značajkama povezanim s opisom kruga Maxinine obitelji prepoznati potencijalne signale autonomije te obrazloženje za čitanje završetka Pynchonova romana kao ambivalentnog.

Naime, humor je u romanu vrlo često vezan uz prizore u kojima članovi Maxinine uže i šire obitelji uživaju u smijehu, dobronamjernom zadirkivanju, glumljenju prepiranja i razmjenjivanju duhovitih aluzija na popularnu kulturu. Njihove šale i vicevi te aluzije i citati pritom nerijetko prerastaju u način komunikacije koji je karnevaleskno razigran jer se u njemu likovi slobodno služe raznim sadržajima kulture (čime zrcale i ono što Pynchon čini pri pisanju romana), što pritom sadrži i određeni minimum subverzivnog potencijala. Takav način sporazumijevanja podrazumijeva da likovi dijele slična iskustva (a napose iskustva vezana za popularnu kulturu), pa im to pruža mogućnost da od jezika zajednički tvore nešto nalik na šifrirani govor. Drugim riječima, smijeh je spona koja zbližava likove i pritom obnavlja njihove odnose i osjećaje, ali i dijelom nekontrolirano mjesto koje iste te likove udaljava od nadzora te tako potencijalno prerasta u strategiju otpora. Dakako, bilo bi pretjerano optimistično tvrditi kako u takvom obliku smijeha leži izuzetno snažna mogućnost za pronalazak autonomije koja bi se otklonila političkim i ekonomskim strukturama moći, no u kontekstu manjih zajednica poput obitelji tako oblikovan humor u romanu ipak likovima pomaže pri povezivanju, mirenju i pokazivanju osjećaja. Gore spomenuti prizori obiteljskog uživanja u šalama ponekad su komični i zbog menipejskog pretjerivanja u jelu i piću, pri čemu dijalozi, rasprave ili čak prepirke likova oko prehrane, recepta ili podjele naručene hrane sadrže opise pretjerivanja u količini i vrsti hrane koju konzumiraju. Uzmemo li sve to u obzir, prepoznat ćemo da se na taj način i motivom prehrane naglašava važnost humora u održavanju obiteljskih odnosa. Stoga je znakovito da se konačno pomirenje March i Tallis zbiva baš u prizoru u kojem se likovi prvo uz smijeh prepiru oko naručivanja hrane, a zatim prejedaju (pri čemu dolazi i do ismijavanja Marchinih antikapitalističkih stavova):

¹⁷⁰ Grgas, «Pynchon na oštirci noža tehnologije i ekonomije», str. 38.

Uskoro je cijela površina stola u blagovaoni prekrivena posudama, limenkama sokova, masnim papirom, plastičnim omotačima, sendvičima i priložima [...] Maxine se nakratko zaustavi kako bi pogledala March. - Što se dogodilo s 'pokvarenim artefaktom . . .' štogod da je to bilo?

- Jajhhh gaaahhiuhhihnggg - March kimne glavom, skidajući poklopac s još jedne posude sa salatom od kupusa s majonezom. (BE 470-471)

Taj će prizor poslužiti kao uvod u pomirenje March i Tallis, ali i za Tallisino suprotstavljanje Gabrielu Iceu. Premda njihov sukob (usp. BE 472-474) neće nužno dovesti do potpune Tallisine pobjede nad Iceom i njegovim nastojanjima da joj oduzme sina (sjetimo se da Ice na kraju tvrdi kako on ne može umrijeti: «Ja ne umirem. Ne postoji scenarij u kojem ja umirem» (BE 473), što je zapravo i točno, jer roman neće završiti nekim utopijskim svršetkom kapitalizma), i taj nam primjer pokazuje kako humor u Pynchonovu djelu ima ulogu u obnavljanju prekinutih obiteljskih veza. Naravno, važno je istaknuti da čak ni obiteljske zajednice romana neće doživjeti potpunu obnovu, već samo djelomičnu. Sjetimo se da će Tallis možda zaista izgubiti sina, a nužno je naglasiti da su Horst i Maxine na kraju romana i dalje rastavljeni (a u posljednjem prizoru romana Maxine će ugledati Horsta kako u polusvijesti gleda Leonarda DiCaprija na filmu, zbog čega nije spreman odvesti sinove do škole, što također možemo shvatiti znakovitim), pa stoga njezina obitelj možda prolazi kroz tek djelomično ili privremeno ujedinjenje, te je i u tom slučaju nemoguće govoriti o potpunoj obnovi obitelji. Obje su obitelji zato obilježene ambivalentnim osjećajem istovremene obnove i straha od nesigurnosti koje donosi budućnost. I sam je završetak romana dvosmislen, pa ga je moguće čitati kao ambivalentan znak promjene koji pretpostavlja i slutnju o distopijskoj budućnosti. Naime, u posljednjem prizoru Otis i Ziggy sami odlaze u školu (što je sasvim oprečno njezinim naporima s početka romana da ih čak i svojim tijelom zaštiti na putu do škole), pri čemu Maxine osjeća strah zbog promjena i skrivenih mana u društvu s kojima će se njezini sinovi prilikom odrastanja morati suočiti. Premda u Maxininoj obitelji, njezinoj ljubavi, skrbi i brizi za djecu Grgas prepoznaje jednu sferu autonomije, ipak napominje kako bi bilo pogrešno u posljednjem prizoru romana prepoznati sretan završetak. Uzimajući u obzir Maxinino promišljanje o svojim sinovima, obavijenima nekim nesigurnim svjetlom, nad kojime se «uvijek već nadvija zlokobna slutnja pogibije i uništenja», te temu indeksiranog svijeta i spoja tehnologije

i ekonomije predloženog kao «korozivne i razaralačke sile koja preplavljuje i ništi sve pred sobom», Grgasovo čitanje romana u pojedinim sferama autonomije i pokušajima političkog djelovanja ne prepoznaje mnogo «subverzivnog učinka».¹⁷¹ «[O] opis zlokobnog predosjećaja» o kojem govori Grgas dobro predločava Maxinin gubitak nadzora nad sinovima, u kojem se pak odražava opći osjećaj gubitka kontrole Pynchonovih likova nad vlastitim identitetom, prostorom, privatnošću, govorom i drugim aspektima života važnima za ostvarenje autonomije. No, usporedimo li posljednji prizor s načinom na koji su u cjelini romana prikazani Maxinini sinovi, pruža nam se mogućnost da završetak ne čitamo kao u potpunosti zloslutan (odnosno kao tek još jednu komponentu distopijskih predviđanja likova ili pak čitanja njihove sadašnjosti kao već realizirane distopije), već da u njemu prepoznamo tipično ambivalentan završetak Pynchonovih romana. Naime, karakterizacija Ziggyja i Otisa od početka se romana oslanja na gore spomenutu kombinaciju humora i uspostave ili održavanja obiteljskih veza, a njihova rano razvijena spremnost da prepoznaju vrijednosti na koje ih upozoravaju Maxine i drugi članovi obitelji razvidna je već u prvom prizoru romana:

Tog se jutro čini da su se na svim stablima kruške na Upper West Sideu preko noći pojavile kite bijelih cvjetova. Pred Maxininim očima sunčeva svjetlost pronalazi put preko krovova i između vodenih tornjeva te dosiže kraj ulice i jedno stablo koje svjetlost najednom obasja.

- Mama? Ziggy, uobičajeno užurban. - Hej.

- Dečki, pogledajte, ono drvo?

Otis baci pogled. - Guba, mama.

- Nije pušiona - složi se Ziggy. (BE 1)

Premda su Ziggy i Otis itekako u dodiru s popularnom kulturom (što je nagoviješteno i njihovim imenima, s obzirom da se prvo ime može čitati kao aluzija na Otisa Reddinga, pjevača *soula* i *rhythm and bluesa*, a drugo kao aluzija na Ziggyja Stardusta, fiktivnu *rock* zvijezdu, odnosno alter ego Davida Bowieja s albuma *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* [1972]), svojim ponašanjem pokazuju da se često odupiru vladajućim ukusima i trendovima potrošačkog društva. Zato će u razgovoru s bakom i djedom raspravljati o opernim pjevačima (usp. BE 98), izražavajući tako interes i za širi raspon kulturnih sadržaja, a znakovit je i njihov odnos

¹⁷¹ Grgas, «Pynchon na oštirci noža tehnologije i ekonomije», str. 37.

prema kapitalizmu i konzumerizmu, izražen prilikom igranja video igre koju su programirali Lucas i Justin kao promotivni materijal za DeepArcher. Riječ je o groteskno-komičnom prizoru u kojem djeca igraju nasilnu igru (te pritom ispravljaju neke svakodnevne nepravde, pogotovo one kojima su uzročnici ljudska obijest, nasilje, nemar ili nedostatak brige prema djeci), a mete su im isključivo tzv. *japiji* (eng. *yuppie*, od *young urban professional* – imućni pripadnik srednjeg staleža s luksuznim životnim stilom): «Nema beskućnika na popisu meta [...] Nema djece, dojenčadi, pasa, staraca – nikada. Zapravo, lovimo samo japije» (BE 34). Usredotočivši se na japije, simbole kapitalizma i «amoralnosti neograničenog ekonomskog uspjeha»,¹⁷² Otis i Ziggy u komičnom prostoru igre vrše posao nalik onom kojime se u radnji romana bavi njihova majka, pa stoga ne začuđuje što im se Maxine uskoro pridružuje:

– Ovo je zapravo zabavno. – Pregledava ekran, tražeći sljedeću metu. – Čekaj, nisam to ja rekla. – Nastojeći to poslije sagledati na pozitivan način, Maxine pomisli kako je možda riječ o virtualnom dječjem ulasku u borbu protiv prijevara... (BE 35)

Nešto slično možemo iščitati i iz Otisove i Fionine igre s lutkama (usp. BE 68). Karnevaleskno slobodnim miješanjem likova iz dječjih emisija i crtanih filmova, Otis i Fiona će trgovački centar lutke Melanie (kao simbola kapitalizma istovjetnog poznatijoj lutki Barbie, ali preobraženoj u lik s lažnim, mračnim identitetom) pretvoriti u poprište oružanog sukoba i ruševinu prekrivenu tijelima japija, te tako jedan hram kapitalizma izvrtanjem pretvoriti u menipejskim nasmijani pakao, mjesto simulirane smrti i razaranja vrijednosti potrošačke kulture:

Okruženi dramatično zamišljenim dimom i ruševinama, dok posvuda leže neodređena plastična tijela, rastavljena i u horizontali, Otis i Fiona završe svaku epizodu tako da si daju pet i otpjevaju reklamni slogan za Melanin trgovački centar, 'U trgovačkom centru je guba'. (BE 69)

Slobodnim preuzimanjem reklame i proizvoda te premještanjem posljednje rečenice u izmijenjen kontekst, sasvim nespojiv sa sadržajima inače namijenjenima djeci, Otis i Fiona izvršili su

¹⁷² Kevin L. Ferguson, *Eighties People: New Lives in the American Imagination* (London: Palgrave MacMillan, 2016), str. 91.

sarkastičnu reinskripciju jednog elementa popularne kulture te tako zapravo zrcalili i sam autorov postupak u oblikovanju teksta od posuđenih artefakata popularne kulture. Kao što je bio slučaj s romanom *Vineland*, tako je i *Bleeding Edge* «primjer kreativnog potencijala prisutnog u popularnoj kulturi», pa će stoga i Otis i Fiona, «unatoč nastojanjima kulturne industrije da proizvede namjerno isprazne i banalne proizvode»,¹⁷³ pomoću istih tih proizvoda izvršiti vlastito kreativno preispisivanje i preispitivanje simbola kapitalizma.

Prisjetit ćemo se da se i pri kraju romana, u kojem Grgas opravdano prepoznaje pesimističan ton, humor ponovo vraća u karakterizaciju Maxininih sinova, zbog čega također možemo tvrditi kako završetak nije u potpunosti obojan njezinom bojazni o Ziggyjevoj i Otisovoj budućnosti. Naime, kada Maxine shvati da se kući vratila prekasno da bi sinove otpratila u školu, Otis će joj u šali narediti da ode u svoju sobu jer je ukorena (usp. BE 476). Komično menipejsko izvrtanje uloga roditelja i djeteta odražava Maxinin osjećaj gubitka kontrole nad životima svoje djece, ali ujedno skriva i naznake nove Ziggyjeve i Otisove samostalnosti i njihova odrastanja, što nas navodi na zaključak da se na kraju stvara ambivalentnu sliku budućnosti. Slične postupke uočili smo i u ranijim djelima, pa tako romani *Against the Day*, *Vineland*, *Inherent Vice* i *Mason & Dixon* također završavaju barem djelomičnom obnovom obiteljske zajednice ili prijateljstva, a smijeh je i u njima ono što likovima pomaže pri obnavljanju narušenih odnosa, ali i pri propitivanju istih tih odnosa (baš kao i dominantnih ideologija, simboličkih poredaka i mitova), premda istovremeno djeluje i kao važan izvor ambivalentnosti. Važno je naglasiti kako takvo čitanje u završetku romana ne prepoznaje utopijske signale, već upozoravanjem na komički modus, u kojem su pisani naglašeno distopijski segmenti, ističe ulogu humora u oblikovanju destabiliziranog i neodredivog teksta, teksta koji do kraja održava nesigurnu ravnotežu na menipejskoj oštrici između tehnologije i ekonomije, moralnosti i nemoralnosti, zakona površine i prividne slobode kiberprostora, pesimizma i smijeha.

¹⁷³ Booker, «*Vineland* and Dystopian Fiction», str. 20.

7. ZAKLJUČAK

Namjera je ovog rada bila proučiti ulogu humora u četiri romana Thomasa Pynchona, ostavljajući pritom po strani pitanje zašto određeni postupci mogu nasmijati čitatelja. Kao što smo istaknuli u uvodu, odgovor na to pitanje pokušale su dati brojne teorije humora, no kako je riječ o teorijama koje za svoj fokus najčešće odabiru određenu vrstu humora ili jedan njegov učinak, teško ih je uskladiti. Unatoč tomu, uz pomoć nekoliko primjera iz Pynchonovih djela pokušali smo pokazati kako nam te teorije ipak mogu pomoći da razumijemo zašto se određeni dijelovi teksta mogu smatrati komičnima, te koja je njihova funkcija unutar okvira tih teorija. Zato smo ukratko proučili teorije nesklada, superiornosti, olakšanja, iznevjerenog očekivanja, komunikološke teorije, ali i razmišljanja pojedinih teoretičara o pitanju humora (kao što su Platon, Bergson, Pirandello, Freud i Eco). No, s obzirom da svaka od teorija i perspektiva govori tek ponešto o čitateljevoj reakciji, a pritom nam ne pomaže nužno shvatiti koja je uloga humora u cjelini teksta (ili u Pynchonovu opusu općenito), pristup koji bi nam omogućio da između primjera humora u različitim djelima prepoznamo određene tematske, motivske i strukturalne sličnosti prepoznali smo u radu Bahtina, teoretičara čiji nam je opis menipske satire poslužio kao okvirni obrazac za čitanje uloge humora u djelu Thomasa Pynchona. Bahtin ističe nekoliko osnovnih obilježja menipske satire, među kojima je možda najvažnije stvaranje neobičnih situacija s ciljem provjeravanja filozofskih stajališta ili općeprihvaćenih istina. Te neobične ili nesvakidašnje situacije vode likove na putovanja, pri čemu posjećuju mjesta poput neba, podzemlja ili pak neke fantastične zemlje, a sve s namjerom provjeravanje ideje ili stava, pa se zato može tvrditi kako je riječ o pustolovini ideje ili istine u svijetu,¹⁷⁴ pri čemu Bahtinova analiza menipsku satiru povezuje s karnevalom, elementom koji je, kao što smo također nastojali pokazati, vrlo istaknut aspekt Pynchonovih djela.

Govoreći o općim značajkama Pynchonova humora, uočili smo određene tematske i formalne osobine, koje su u svom osnovnom obliku formirane već i u najranijim autorovim radovima. Na tekstualnoj razini vrlo su česti akronimi i jezične igre, uključujući izvrtanja jezičnih pravila i rečeničnih struktura, a učestala su i komična imena likova te parodijski prisup imenovanju samih djela. Ludizam pri oblikovanju teksta vidljiv je i u čestim miješanjima različitih žanrova i književnih vrsta, pri čemu se ostvaruje složeni dijalog s književnom tradicijom. Iz povijesti književnosti posuđuju se raznolike konvencije, a zatim ih se mijenja, međusobno isprepliće te tako

¹⁷⁴ Usp. Bahtin, *O romanu*, str. 177.

ostvaruje žanrovski neodrediv tekst. Na razini fabule humor je postignut postupcima poput parodije, ironije i pastiša, a na taj se način istovremeno ostvaruju brojni intertekstualni dodiri Pynchonovih djela s drugim tekstovima, bilo da je riječ o djelima iz povijesti književnosti ili pak raznim artefaktima popularne kulture, igranog i crtanog filma, stripa, video igara i drugih kulturnih proizvoda. Na taj se način ogoljuje postupak nastajanja teksta i stvara mreža autoreferencijalnih signala kojima se stupa u dijalog s čitateljem. Uz sve navedene osobine, u humoru Pynchonovih djela prepoznali smo i značajke rizoma te pokazali kako se različiti oblici i primjeri humora međusobno povezuju i isprepliću, stvarajući tako rizomatsku mrežu koja se proteže preko cijelog autorova opusa.

Prateći gore nabrojane osnovne osobine Pynchonova humora i Bahtinov opis menipske satire i karnevalesknog, započeli smo s čitanjem četiri Pynchonova romana. Važno je pritom napomenuti kako su pri analizi izdvojeni postupci koji su u pojedinom romanu posebno naglašeni, ali kako su svi prisutni i u svim drugim Pynchonovim djelima. Čitanja romana stoga su međusobno komplementarna jer tek svi tekstovi sagledani usporedno daju donekle cjelovitu sliku svijeta Pynchonovih tekstova, premda ni izbliza iscrpnu. Romanu *Against the Day* izvorno smo pristupili kao primjeru historiografske metafikcije, odnosno tekstu u kojem se sudarom elemenata stvarnosti i fikcije te autoreferencijalnim upućivanjima na podvojenost teksta između reprezentacije istine i problematike njezinog spoznavanja osporava ideja o tekstu kao objektivnom uvidu u povijest svijeta te dovodi u pitanje vjerodostojnost teksta, ali i vjerodostojnost svake prividno objektivne reprezentacije povijesti. Premda humor u tekstu zadržava funkciju propitivanja odnosa povijesti i reprezentacije, pokazali smo kako se menipejskim metamorfozama i umreženim te slojevitim parodijama i parodijama parodija tekst pretvara u meta-metafikciju, odnosno tekst koji (možda i više nego bilo koji drugi Pynchonov tekst još od objave romana *Gravity's Rainbow*) tematizira formu romana i cijeli raspon metafikcijskih postupaka. Proučavanje odnosa humora i reprezentacije prošlosti započeli smo analizom brojnih parodija romana, među kojima se ističu žanrovske parodije avanturističkog i kriminalističkog romana. Uz poigravanja žanrovskim konvencijama, i drugi autoreferencijalni postupci, poput miješanja književnih vrsta i umnažanja slojeva fikcije, povezani su s humorom u funkciji tematiziranja konstrukcije historiografske metafikcije i metafikcije općenito. U romanu smo prepoznali i elemente fantastike, pri čemu smo primijetili da se najviše prostora posvećuje fenomenu bilokacije i nevidljivosti, što su motivi usko vezani uz problem odnosa tradicionalne historiografije, kolonijalizma i usredotočavanja na *nevidljive* pripovijesti

manjina u historiografskoj metafikcije, što je također postupak koji se parodira u tekstu. U tako oblikovanom svijetu teksta likovi se susreću i s prilikom da propituju vlastiti identitet, odnosno svoje mjesto u kompliciranoj polifoniji Pynchonova romana. S obzirom da je to propitivanje na više mjesta vezano uz autoreferencijalna razmišljanja o granici između stvarnosti i (meta)fikcije, primijetili smo da smijeh romana ponekad upućuje i na zrcaljenje između likova i čitatelja, pri čemu su oboje uključeni u neki oblik interpretacije, bilo da je riječ o interpretaciji identiteta, povijesti kao teksta ili teksta kao metafikcije.

Analiza romana *Mason & Dixon* pokazala je kako u njemu humor na tekstualnoj i fabularnoj razini funkcionira na temelju tvorbe različitih hibrida. Cijeli se roman zato može čitati kao hibridna tvorevina sastavljena od parodijskog oponašanja stila romana osamnaestog stoljeća i anakronih intertekstualnih poveznica s kulturnim sadržajima dvadesetog stoljeća, a ista je hibridnost vidljiva i iz učestalog prekidanja proze duhovitim pjesmama. Kao što je već rečeno, i na fabularnoj razini pronalazimo mnoštvo primjera menipejskog prelaženja preko pragova. Homogenizacija kulture i društva, simbolizirana Masonovim i Dixonovim upisivanjem geografsko-političke granice u prostor između dvije američke države, ogoljuje se njezinim supostavljanjem s elementima fantastike. Naime, za razliku od prosvjetiteljskih nastojanja da se sadržaji prirode i društva jasno razgraniče, određeni likovi i događaji neprestano skreću tekst u područje liminalnog. Komično-fantastična bića poput životinja, mehanizama, predmeta ili čudovišta koje u sebi nose i ljudske osobine postaju karnevalizirani prostor, unutar kojeg se istovremeno ostvaruje dijalog između oprečnih kategorija. Važnu ulogu igra i povezivanje humora s kronotopom puta. Glavni likovi romana na svojim putovanjima svijetom dopijevaju u menipejski neobične situacije, a njihovi susreti s drugim kulturama, običajima i ideologijama ispunjeni su smijehom likova koji propituju postavke i učinke prosvjetiteljstva, kolonijalizma i imeprijalizma. Uočili smo kako se isti liminalni elementi humora pojavljuju na više mjesta u romanu, stvarajući tako intratekstualne veze temeljene na smijehu kojim se menipejski destabiliziraju određene dominantne društvene, političke, ali i tekstualne strukture. Humor zato postaje (ponovimo: ne samo u tom, već i u drugim Pynchonovim tekstovima) rizom koji kroz fabulu i strukturu romana svojom fluidnošću i menipejskim metamorfozama komplicira interpretaciju teksta te širi svoje karnevaleskno dokidanje ustaljenih hijerarhija.

Za razliku od prva dva romana, *Inherent Vice* je smješten u bližu povijest, ali i u njemu motiv granice nastavlja igrati važnu ulogu. *Inherent Vice* položen je na prag između kontrakulture

šezdesetih i novog razdoblja sedamdesetih godina obilježenog sve jačim ozračjem paranoje i nadzora. Primijetili smo kako se humorom tematizira složeni odnos kapitalizma i identiteta prostora, ali i povezanost identiteta pojedinaca i zajednica s određenim mjestima ili pak s prostorom općenito. Komične epizode u središte pozornosti stavljaju povijest kolonizacijskog i osvajačkog odnosa čovjeka prema prostoru, što je tendencija koju likovi pritom prepoznaju i u kapitalističkim građevinskim projektima, kojima se nastoji uspostaviti uniformnost mjesta te potaknuti širenje potrošačke kulture. Humorom se također ističe i uloga televizije u nastanku potrošačkog subjekta, pri čemu društvene skupine postaju politički pasivne, a vlastiti identitet grade prema obrascu prepoznatom u popularnoj kulturi i konzumerizmu. Premda je kontrakultura šezdesetih pokušala ponuditi oblik ponašanja oprečan tom obrascu, komične epizode u čijem se središtu nalaze članovi kontrakture otkrivaju nedostatke tog napora. Kontrakturni je projekt hipija svojevolumno zatvoren u nostalgijna maštanja o prošlosti, korumpirala ga je kombinacija policije i vlasti, *zombifiziran* je televizijom i popularnom kulturom te je stoga nedovoljno politički angažiran, čemu doprinosi i prihvaćanje kulture paranoje i nepovjerenja. Heterotopija televizije, utopijska razmišljanja o povratku Lemurije te s njima povezane komične epizode ipak otvaraju i neki oblik potencijalnog izlaska iz učestalih distopijskih predviđanja budućnosti (ili već ostvarene distopijske sadašnjosti, kako u svijetu likova, tako i u čitateljevu svijetu), pa se pokazuje kako su, barem na mikrorazini pojedinih slučajeva, u svijetu Pynchonova romana moguće obnove identiteta pojedinaca i zajednica. U svom smo čitanju proučili različita tumačenja završetka romana te nastojali pokazati kako dominantno pesimistična, ali i utopijsko-optimistična, čitanja zanemaruju kako su, kao i u sljedećem Pynchonovu romanu, distopijski opisi upisani u naglašen i konstantan komički modus, a takve menipejske mezalijanse nužno doprinose ambivalentnosti teksta.

Roman *Bleeding Edge* smješten je u dvadeset i prvo stoljeće, no i u njemu smo prepoznali spoj humora, ironije i problema vezanih uz oblikovanje identiteta te odnosa prema vlasti i paranoji. U *Bleeding Edge* granični su položaji još jednom od središnje važnosti, s obzirom da je fabula romana postavljena između propasti *dotcoma* i napada na Blizance 11. rujna 2001. Kao i u *Inherent Vice*, popularna kultura ponovo igra važnu ulogu u načinu na koji Pynchonovi likovi oblikuju ili percipiraju svoje identitete ili identitet svojega društva. Bježeći od realnosti novog povijesnog razdoblja, američkog društvo zatvara se u često ironične citate ili aluzije na kulturu devedesetih, no kao i u slučaju kontrakture šezdesetih, takvo okretanje prošlosti u potrazi za odvrćanjem pažnje od aktualnih problema vodi u političku pasivnost. S druge strane, sablast terorističkog

napada neprestano djeluje kao prisutan i odsutan motiv, trauma koja američko društvo gura još dublje u eksapizam vizualnih medija interneta i televizije, dok to isto društvo istovremeno sve više vlastite slobode prepušta dominantnim političkim strukturama. Likovi su suočeni sa strahom od budućnosti, s političkim manipulacijama, s utjecajem kapitalizma te s klasnim nepravdama i nejednakostima, a njihovi su predosjećaji o distopijskoj budućnosti (napose onaj predodčen kroz perspektivu protagonistice Maxine na kraju romana) možda još izraženiji od sličnih bojazni likova iz prethodnih Pynchonovih djela. U takvom se svijetu organiziraniji oblici otpora čitatelju mogu doimati kao neodrživi utopijski pokušaji (kao što je pokretna farma servera ili pak izgradnja slobodnog virtualnog prostora u dubokoj mreži), dok će manje organizirane karnevaleskne intervencije (kao što je, primjerice, crtanje i pisanje poruka po američkim novčanicama, u čemu Pöhlmann prepoznaje moralno upitan «prostor potencijala» koji pruža način «da se kaže ono što se misli, premda ne nužno da se kaže i istinu»¹⁷⁵) imati značaj, riječima Stipe Grgasa, «geste [...] lišen[e] ikakvoga subverzivnog učinka».¹⁷⁶ No, s obzirom da je upravo humor element koji komplicira čitanje gotovo svakog Pynchonova teksta u dominantno utopijskom ili distopijskom ključu, nastojali smo pokazati kako i u slučaju romana *Bleeding Edge* humor doprinosi ambivalentnosti teksta, napose u epizodama koje tematiziraju odnos djece prema popularnoj kulturi i prizorima u kojima se likovi služe humorom prilikom obnavljanja narušenih obiteljskih veza.

Sagledamo li sve analizirane romane kao cjelinu, možemo istaknuti nekoliko općih zaključaka vezanih uz funkciju humora u Pynchonovim djelima. Možda je najvažnije primijetiti kako pripovjedni postupci temeljeni na humoru parodijskim, intertekstualnim, metatekstualnim, ironičnim i drugim signalima uspostavljaju dijalog s čitateljem. Luc Herman i Steven Weisenburger primijetit će kako, s jedne strane, u komičnim i ponekad krajnje apsurdnim digresijama Pynchonovih tekstova (pri čemu se autori vraćaju na primjer golemog adenoida iz *Gravity's Rainbow*, spomenutog u uvodu našeg rada) čitatelj može prepoznati razlog da ostavi po strani očekivanja o pripovijedanju određenom «konvencijama realizma, uključujući kauzalnu radnju koja podržava fikciju isključivo determinističkog svijeta razuma i znanosti.»¹⁷⁷ S druge strane, gomilanje pastiša, prividno ozbiljan govor o politički značajnim događajima te strukturiranje cijelih epizoda tako da završe šalom ili igrom riječi «uspostavlja neobaveznu

¹⁷⁵ Pöhlmann, «I Just Look At Books'», str. 30.

¹⁷⁶ Grgas, «Pynchon na oštrici noža tehnologije i ekonomije», str. 37.

¹⁷⁷ Luc Herman i Steven C. Weisenburger, *Gravity's Rainbow, Domination, and Freedom* (Atena i London: University of Georgia Press, 2013), str. 7.

komediju kojom se priču spašava od inače neprekidne sumornosti.» Upućujući na posljednji prizor romana *Gravity's Rainbow* (u kojem raketa tek što nije pala na kino *Orfej*), autori tvrde kako se takvim dionicama barem odugovlači ili odgađa katastrofa. Premda su strukturirane kao priče unutar priča, koje često funkcioniraju kao analepse koje vrijeme pripovijedanja vraćaju unatrag te kao «pripovjedni način da se 'smrti kaže da odjebe' (kao što je Šeherezada pokazala pripovjedačima prije mnogo godina), te digresije ipak pokreću Pynchonovu priču naprijed» (8).

U svojoj su se analizi Herman i Weisenburger usredotočili na komične digresije u romanu *Gravity's Rainbow*, no u našem smo čitanju pokazali kako sličan učinak možemo prepoznati i u drugim Pynchonovim djelima (sjetimo se, primjerice, groteskno-komične epizode o povijesti pokolja Haićana smještene u roman *Bleeding Edge* ili pak brojnih epizoda o komično-apsurdnim metamorfozama likova u romanu *Against the Day*), no jednako je tako zamjetno da se ista funkcija može iščitati iz epizoda koje ne predstavljaju apsurdne digresije već su izravnije povezane sa središnjom radnjom, čime se istovremeno otkriva višestruka funkcija humora u Pynchonovim djelima. Humor zato može biti tek dio uzgredne anegdote, prividno nepovezane s ostatkom teksta, pa se stoga može dobiti i pogrešan dojam kako je humor većinom zanemariv element teksta. Takvu situaciju dodatno komplicira činjenica da poneki primjer humora to možda doista jest – drugim riječima, ponekad će šala možda biti samo šala, no upravo prisutnost takvih oblika humora (na engleskom bismo ih nazvali *throwaway gags*) značajno doprinosi komičkom modusu, u kojem zatim, ostvarujući tako menipejski oksimoronski spoj, nastaju Pynchonove distopijske priče, čije zaplete, kao što su primijetili Herman i Weisenburger, komične epizode pokreću i stimuliraju, premda istovremeno ublažavaju njihove pesimistične ili čak apokaliptične nagovještaje.

Pritom valja naglasiti ulogu čitatelja, jer upravo o njegovu pristupu i razumijevanju teksta ovisi hoće li u određenim postupcima prepoznati ponekad prikrivenu ironiju, parodiju, igru riječi, anakronizam ili neki drugi postupak u kojem humor zauzima središnji položaj. No, ako čitatelj i primijeti komičan ton Pynchonova teksta, uvijek postoji mogućnost kako će takav tekst čitati kao dominantno komičan, pa će stoga zanemariti ulogu dionica teksta iz kojih humor znakovito izostaje, ili će pak, kao što smo vidjeli kod nekih kritičara, više težine pridati uvijek prisutnim distopijskim motivima Pynchonovih djela. To, uostalom, čine i Herman i Weisenburger kada tvrde kako je ishod njihova čitanja «mračniji i ciničniji [...] *Gravity's Rainbow* nego što je to slučaj kod većine Pynchonovih čitatelja [...] Na kraju romana dominantne snage od konačne prevlasti dijeli samo djelić sekunde» (18). U našem smo čitanju stoga nastojali više pozornosti pridati

ambivalentnoj prirodi Pynchonova teksta kao značajki koja proizlazi iz humora i s njim povezanih tematskih, motivskih, sadržajnih, strukturalnih, žanrovskih, tjelesnih i drugih menipejskih meزالijansi. Riječ je pritom o humoru koji iznevjerava očekivanja *svakog* čitatelja, neovisno o njegovim pretpostavkama, uvjerenjima, stavovima i znanju. Naime, humor igra značajnu ulogu u različitim pretjerivanjima (primjerice, u karakterizaciji, nabrajanju, gomilanju apsurdnih ili nevjerojatnih epizoda), hibridizaciji (na razini sadržaja, kao kad je riječ o komičnim hibridima živog i neživog, ali i strukturalnim hibridima proze i poezije ili modusa pripovijedanja) i srodnim neočekivanim spojevima te višesmjernim aluzijama (u kojima možemo pronaći i komične anakronizme), pa će uslijed svega nabrojanog takav tekst iznevjeriti pretpostavljeno znanje čak i čitatelja upoznatog s prethodnim Pynchonovim djelima, odnosno s Pynchonovom poetikom općenito (što smo uočili na primjeru romana *Against the Day*, u kojem se propituje i parodira niz metafikcijskih postupaka prisutnih u ranijim autorovim djelima).

Vratimo li se na tvrdnju od koje polazi ovaj rad, prema kojoj je Pynchonovo djelo moguće čitati kao menipsku satiru, nužno je također proučiti i odnos između čitatelja, odnosno njegovih očekivanja, i humora tradicionalne satire. Čitatelj koji pristupi čitanju Pynchonova teksta kao primjeru satire susrest će se s određenim poteškoćama prilikom takvog čitanja ukoliko pretpostavlja da će u tom tekstu prepoznati značajke tradicionalne satire. M. H. Abrams satiru određuje kao tekst u kojem se nešto ismijava tako što se predočava kao smiješno, pri čemu se prema tom predmetu smijeha pokazuje prezir, podsmijeh ili poruga. Od komike se, tvrdi Abrams, satira razlikuje time što smijeh koristi kao oružje usmjereno protiv nekoga ili nečega što postoji izvan teksta: «Taj predmet smijeha može biti pojedinac [...], vrsta osobe, klasa, institucija, narod ili čak [...] cijeli ljudski rod.»¹⁷⁸ Satira se rabi s određenom svrhom, a najčešće kako bi se upozorilo na neke ljudske mane ili čak pokušalo ispraviti određene pogreške u djelovanju ili razmišljanju (276). Pokušamo li čitati Pynchonova djela vođeni takvom definicijom satire, naša će očekivanja biti iznevjerena. Naime, o svakoj se temi, liku, klasi, instituciji, narodu ili bilo kojem drugom motivu u Pynchonovu tekstu može govoriti u komičkom modusu, pa će tekst tako fluktuirati između, primjerice, satiričnih reprezentacija hegemonijskih sustava, tehnokratskog društva ili pak neoliberalnog kapitalizma i jednako tako satirično okarakteriziranih pripadnika kontrakture, zajednica hipija i drugih liberalnih struja. S istom namjerom i John Stark ističe razliku između Pynchonovih menipskih satira i ostalih vrsti satira. Naime, dok su u tradicionalnoj satiri dobro i zlo

¹⁷⁸ Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, str. 275.

jasno odvojeni, pri čemu čitatelj zna tko su negativci i prema kojem moralnom standardu se o njima u tekstu sudi, zbog čega radnja uvijek ima jasnu svrhu, te se stoga ne razvija dalje nakon što je ta svrha ispunjena, u

Pynchonovu djelu predmet satire izmiče identifikaciji. On zapravo naglašava kako nitko ne može identificirati neprijatelja, koji možda čak ni ne postoji. Premda on očito napada niz manjih meta, ostavlja neriješenim pitanje o tome spajaju li se one kako bi oblikovale nekog većeg neprijatelja.¹⁷⁹

Za takav je tekst stoga teško tvrditi kako se opredjeljuje za jednu i jasnu satiričnu perspektivu, pa zato u njemu i dolazi do oksimoronskih menipejskih spojeva utopijskih i distopijskih razmišljanja likova i pripovjedača, što je posebno istaknuto otvorenim završetkom svakog Pynchonova romana. Stark će zato tvrditi kako Pynchonova djela nije moguće nazvati ni tragedijama, s obzirom da Pynchon

ne stvara tragične heroje, odnosno u potpunosti razvijene likove koji će zaslužiti čitateljevo suosjećanje te istovremeno svojom patnjom doći do značajnih spoznaja. Umjesto toga, on proizvodi karikature te zatim stvara udaljenost između njih i svojih čitatelja, a njegovi likovi, unatoč svojoj patnji, na kraju njegovih knjiga ne shvaćaju mnogo više nego što su shvaćali na početku. (26)

Nešto bismo slično mogli tvrditi i za čitatelja takvog teksta, barem kada je riječ o njegovim pokušajima da odredi središnju temu, narativnu liniju, značenje (cijelog teksta ili pojedinih epizoda), identitet glavnog lika ili pak opći ton djela, jer takvi i slični pokušaji donošenja zaključaka o tekstu uvijek su osuđeni na odgodu, što je izravna posljedica ambivalentnosti stvorene nepredvidljivim metamorfozama humora.

Ovim smo radom ponudili pregled osnovnih značajki Pynchonova humora te proučili njegovu funkciju u četiri romana, no bilo bi pogrešno tvrditi kako smo time iscrpili mogućnosti koje pruža čitanje humora u Pynchonovu djelu. Premda smo u uvodu upozorili na neke opće probleme interpretacije humora, njegova sveprisutnost u Pynchonovu opusu čini ga aspektom

¹⁷⁹ Stark, *Pynchon's Fictions*, str. 26.

vrijednim daljnjeg proučavanja. U prvom poglavlju romana dotaknuli smo se humora u autorovima pričama, no kako smo se ipak usredotočili na čitanje romana, izostala je detaljnija analiza humora u Pynchonovim kraćim tekstovima. Zato bi svakako bilo zanimljivo pomnije usporediti humor tih ranijih radova s Pynchonovim kasnijim periodom te proučiti razvoj postupaka vezanih uz humor. Osim takvog čitanja, koje se zadržava samo na djelima jednog pisca, bilo bi korisno razmisliti i o sličnostima i razlikama između humora Pynchonovih djela i humora u tekstovima drugih autora. Takva analiza mogla bi proučiti i utjecaj Pynchonova humora na novije autore te bi bilo korisno vidjeti nastavlja li se tradicija menipske satire i je li u njezinoj evoluciji došlo do određenih izmjena. Relativni nedostatak interesa za humor u znanstvenoj literaturi stvorio je prazninu koja iznenađuje kada se uzme u obzir da je humor vrlo česta komponenta Pynchonovih djela. Osim toga, funkcija humora značajno je složenija nego što se misli, što smo nastojali pokazati čitanjima pojedinih romana. Primijetili smo kako tekst putem humora uspostavlja ambivalentan odnos prema čitatelju, pri čemu ga različitim šalama, igrama riječi, referencijalnošću i drugim mehanizmima može nasmijati, ali su brojne situacije u kojima će ga istovremeno i zavarati prividnom jednostavnošću humora, pritom pretvarajući tog istog čitatelja u predmet šale. U tom postupku prividna jednostavnost humora često skriva mrežu aluzija građenih na slojevitim parodijama i parodijskim odjecima parodija iz ostalih Pynchonovih djela ili pak tekstova drugih autora (među kojima se, kao što smo primijetili, možda najviše ističe T. S. Eliot). Pokušali smo pokazati kako se humor u Pynchonovu djelu nalazi na svim razinama teksta, od naslova djela do njihovih ambivalentnih, distopijsko-utopijskih raspleta, od karakterizacije likova te njihovih imena, postupaka, dijaloga i međusobnih odnosa, pa sve do složenih metatekstualnih i meta-metatekstualnih dionica. Nužno je na kraju istaknuti kako namjera ovog rada nije bila samo potaknuti čitanje vrlo složenog humora kod Pynchona, već i upozoriti na važnost razmišljanja o humoru u književnosti općenito. Premda su neki oblici humora, poput parodije, češće predmet interesa, uloga humora u književnosti zaslužuje više pozornosti, pogotovo uzme li se u obzir činjenica da oblici poput menipske satire, čiji osnovni oblik seže u antiku, nastaju i danas.

8. BIBLIOGRAFIJA

Abrams, M. H., *A Glossary of Literary Terms* (Boston: Heinle & Heinle, 1999)

Adrian Bardon, «The Philosophy of Humor», *Comedy: A Geographic and Historical Guide*, ur. Maurice Charney (Connecticut: Greenwood Press, 2005), str. 462-476.

Bahtin, Mihail Mihajlovič, *O romanu*, prev. Aleksandar Badnjarević (Beograd: Nolit, 1989)

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich, *Rabelais and His World* (Bloomington: Indiana University Press, 1984.)

Bakhtin, Mikhail Mikhailovich, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Minneapolis i London: University of Minnesota Press, 1984)

Bergson, Henri, *Smijeh: esej o značenju komičnog*, prev. Bosiljka Brlečić (Zagreb: Nakladni zavod Znanje, 1987)

Booker, M. Keith, «*Vineland* and Dystopian Fiction», *Pynchon Notes* 1992, br. 30/31, str. 5-38.

Campbell, Elizabeth, «Metaphor and V.: Metaphysics in the Mirror», *Pynchon Notes*, 1988, br. 22/23, str. 57-69.

Coffman, Christopher K., «Bogomilism, Orphism, Shamanism: The Spiritual and Spatial Grounds of Pynchon's Ecological Ethic», *Pynchon's Against the Day: A Corrupted Pilgrim's Guide*, ur. Jeffrey Severs i Christopher Leise (Newark: University of Delaware Press, 2011), str. 91-114.

Critchley, Simon, *O humoru*, prev. Dragana Vulić-Budanko (Zagreb: Algoritam, 2007)

Day, William, «Countering Entropy in *The Crying of Lot 49* with Reader Involvement: Remedios Varo as a Role Model for Oedipa Maas», *Pynchon Notes*, 2009, br. 56/57, str. 30-45.

Deleuze, Gilles i Guattari, Félix, *Kapitalizam i shizofrenija 2: Tisuću platoa*, prev. Marko Gregorić (Zagreb: Sandorf & Mizantrop, 2013)

Dentith, Simon, *Parody* (London, New York: Routledge, 2000)

Derrida, Jacques, *Sablasti Marxa: Stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala* (Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2002)

Eco, Umberto, «Pirandello *Ridens*», *The Limits of Interpretation* (Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press, 1994), str. 163-173.

Edwards, Brian, «Mixing media: Film as metaphor in Pynchon's *Gravity's Rainbow*», *AJAS*, sv. 1, 1982, br. 3, str. 1-15.

Ferguson, Kevin L., *Eighties People: New Lives in the American Imagination* (London: Palgrave MacMillan, 2016)

Foucault, Michel, «O drugim prostorima», prev. Stipe Grgas, u *Glasje*, br. 6, 1996, str. 8-14.

Frye, Northrop, *Anatomija kritike*, prev. Giga Gračan (Zagreb: Naprijed, 1979)

García-Caro, Pedro, «'America was the only place...': American Exceptionalism and Geographic Politics», *The Multiple Worlds of Pynchon's Mason & Dixon: Eighteen Century Contexts*, ur: Elizabeth Jane Wall Hinds (Rochester: Camden House, 2005), str. 101-124.

Gillota, David, *Belly Laughs: Body Humor in Contemporary American Literature and Film* (Coral Gables: University of Miami, 2008)

Grgas, Stipe, *Ispisivanje prostora: čitanje suvremenog američkog romana* (Zagreb: Naklada MD, 2000)

Grgas, Stipe, «Pynchon na oštrici noža tehnologije i ekonomije», *Književna smotra*, godište XLVI, 2014, br. 172/2, str. 29-40.

Herman, Luc i Weisenburger, Steven C., *Gravity's Rainbow, Domination, and Freedom* (Atena i London: University of Georgia Press, 2013)

Hočevar, Drina, «Pynchon's Maas: Subversion or Polyphonic Echoing and Mirroring of Myth», *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, ur. José Manuel Losada Goya i Marta Guirao Ochoa (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012), str. 107-118.

Hohmann, Charles, *Angel and Rocket: Pynchon's Gravity's Rainbow and The Duino Elegies* (Norderstedt: Books on Demand, 2009)

Hollander, Charles, «Pynchon's Juvenilia and Against the Day», *GRAAT* 3, 2008, str. 38-55.

Hume, Kathryn, «Mason & Dixon», *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, ur. Inger H. Dalsgaard, Luc Herman i Brian McHale (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), str. 59-70.

Hume, Kathryn «Attenuated Realities: Pynchon's Trajectory from *V.* to *Inherent Vice*», *Orbit*, sv. 2, 2003, br. 1.

Hume, Kathryn i Knight, Thomas J., «Orpheus and the Orphic Voice in *Gravity's Rainbow*», *Philological Quarterly*, sv. 64, 1985, br. 3, str. 299-315.

Hurley, Patrick, *Pynchon Character Names: A Dictionary* (North Carolina: McFarland, 2008)

Hutcheon, Linda, «Parody Without Ridicule: Observations on Modern Literary Parody», *Canadian Review of Comparative Literature*, sv. 5, 1978, br. 2, str. 201-211.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (London: Routledge, 1988)

Hutcheon, Linda, «Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History», *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, ur. Patrick O'Donnell i Robert Con Davis (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989), str. 3-32.

Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism* (London and New York: Routledge, 1989)

Hutcheon, Linda, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (London i New York: Routledge, 1994)

Jakovljević, Mladen M., «Heterotopija u Pinčоновim romanima V. i *Duga gravitacije*», *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*,. Knjiga II, 2012, str. 375-387.

Kalaba, Jovanka, «Parodic forms and their use in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*», *Linguistics and Literature*, sv. 11., 2013, br. 2, str. 133-142.

Leise, Christopher, «Introduction: Exceeding the Usual Three Dimensions: Collective Visions of the Unsuspected», *Pynchon's Against the Day: A Corrupted Pilgrim's Guide*, ur. Jeffrey Severs i Christopher Leise (Newark: University of Delaware Press, 2011), str. 1-14.

Liner, John, «Utopia and Debt in Postmodernity; or, Time Management in *Inherent Vice*», *Orbit: Writing Around Pynchon*, sv. 4, 2016, br. 1.

Lord, Geoffrey, «Mystery and History, Discovery and Recovery in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* and Graham Swift's *Waterland*», *Postmodernism and Notions of National Difference: A Comparison of Postmodern Fiction in Britain and America* (Amsterdam i Atlanta: Rodopi, 1996), str. 63-100.

McHale, Brian, *Constructing Postmodernism* (London i New York: Routledge, 1992)

McHale, Brian, «Genre as History: Pynchon's Genre-Poaching», *Pynchon's Against the Day: A Corrupted Pilgrim's Guide*, ur. Jeffrey Severs i Christopher Leise (Newark: University of Delaware Press, 2011), str. 15-28.

Mendelson, Edward, «Encyclopedic Narrative: From Dante to Pynchon», *MLN*, sv. 91, 1976, br. 6, str. 1267-1275.

Miller, Emma V., «The Naming of Oedipa Maas: Feminizing the Divine Pursuit of Knowledge in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*», *Orbit: Writing Around Pynchon*, sv. 1, 2012, br. 1.

Mobili, Giorgio, *Irritable Bodies and Postmodern Subjects in Pynchon*, Puig, Volponi (New York: Peter Lang Publishing, Inc., 2008)

Moore, Thomas, *The Style of Connectedness: Gravity's Rainbow and Thomas Pynchon* (Columbia: University of Missouri Press, 1987)

Perišić, Igor, *Uvod u teorije smeha: kratak pregled teorije smeha od Platona do Propa* (Beograd: Službeni glasnik 2010)

Piekarski, Krzysztof, Kevorkian, Martin i McKetta, Elisabeth, «Mapping, the Unmappable, and Pynchon's Antitragic Vision», *Pynchon's Against the Day: A Corrupted Pilgrim's Guide*, ur. Jeffrey Severs i Christopher Leise (University of Delaware, 2011), str. 47-67.

Pirandello, Luigi, *Humorizam*, prev. Vladimir Rismondo (Split: Mogućnosti, 1963)

Pöhlmann, Sascha, «'I Just Look At Books': Reading the Monetary Metareality of Bleeding Edge», *Orbit: Writing Around Pynchon*, sv. 4, 2016, br. 1.

Propp, Vladimir, *Problemi komike i smeha*, prev. Bogdan Kosanović (Novi Sad: Nišro Dnevnik, 1984)

Pütz, Manfred, «The Art of the Acronym in Thomas Pynchon», *Studies in the Novel*, sv. 23, 1991, br. 3, str. 371-382.

Pynchon, Thomas, *Ye Legend of Sir Stupid and the Purple Knight*, dostupno na stranici: <http://genius.com/Thomas-pynchon-ye-legend-of-sir-stupid-and-the-purple-knight-annotated> (pristupljeno 12.8.2015.)

Pynchon, Thomas, *Vineland* (Boston: Little, Brown, 1990)

Pynchon, Thomas, *Mason & Dixon* (London: Vintage Books, 1998)

Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow* (London: Vintage Books, 2000)

Pynchon, Thomas, *Slow Learner* (London: Random House, 2000)

Pynchon, Thomas, *The Crying of Lot 49* (London: Vintage Books, 2000)

Pynchon, Thomas, V. (London: Vintage Books, 2000)

Pynchon, Thomas, *Against the Day* (London: Jonathan Cape, 2006)

Pynchon, Thomas, *Inherent Vice* (London: Jonathan Cape, 2009)

Pynchon, Thomas, *Voice of the Hamster*, citirano u Luc Herman, «Early Pynchon», *The Cambridge Companion to Thomas Pynchon*, ur. Inger H. Dalsgaard, Luc Herman, Brian McHale (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), str. 19-29.

Rando, David P., «Like the Odyssey, Only Different: Olympian Omnipotence versus Karmic Adjustment in Pynchon's *Vineland*», *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, sv. 55, 2014, br.1, str. 17-32.

Sears, Julie Christine, «Black and White Rainbows and Blurry Lines», *Thomas Pynchon: Reading from the Margins*, ur. Niran Abbas (Fairleigh Dickinson University Press, 2003), str. 108-121.

Seed, David, *Fictional Labyrinths of Thomas Pynchon* (Iowa: University of Iowa Press, 1988)

Simonetti, Paolo, «A Mystery's Redemption: Thomas Pynchon and the *Inherent Vice* of Detective Fiction», *Thomas Pynchon and the (De)vices of Global (Post)modernity*, ur. Zofia Kolbuszewska (Lublin: Wydawnictwo KUL, 2012), str. 287-296.

Smetak, Jacqueline, «Thomas Pynchon's *Morality and Mercy in Vienna*: Major Themes in an Early Work», *Iowa Journal of Literary Studies* 4, 1983, str. 65-76.

Smith, Jared, «All Maps Were Useless - Resisting Genre and Recovering Spirituality in Pynchon's *Against the Day*», *Orbit: Writing Around Pynchon*, sv. 2, 2014, br. 2.

Smith, Shawn, *Pynchon and History: Metahistorical Rhetoric and Postmodern Narrative Form in the Novels of Thomas Pynchon* (New York i London: Routledge, 2005)

Solar, Milivoj, *Teorija kniževnosti* (Zagreb: Školska knjiga, 1980)

St. Clair, Justin, «Binocular Disparity and Pynchon's Panoramic Paradigm», *Pynchon's Against the Day: A Corrupted Pilgrim's Guide*, ur. Jeffrey Severs i Christopher Leise (Newark: University of Delaware Press, 2011), str. 67-90.

Stark, John, *Pynchon's Fictions: Thomas Pynchon and the Literature of Information* (Athena i Ohio: Ohio University Press, 1980)

Stoler, John A., «Dickens' Use of Names in *Hard Times*», *Literary Onomastic Studies*, sv. 12, 1985, str. 153-164.

Strehle, Susan, «Actualism: Pynchon's Debt to Nabokov», *Contemporary Literature*, sv. 24, 1983, br. 1, str. 30-50.

Tabbi, Joseph, «Strung into the Apollonian Dream: Pynchon's Psychology of Engineers», *NOVEL: A Forum on Fiction*, sv. 25, 1992, br. 2, str. 160-180.

Wall Hinds, Elizabeth Jane, «Visible Tracks: Historical Method and Thomas Pynchon's 'Vineland'», *College Literature*, sv. 19, 1992, br. 1, str. 91-103.

Wall Hinds, Elizabeth Jane, «Thomas Pynchon, Wit, and the Work of the Supernatural», *Rocky Mountain Review*, sv. 54., 2000, br. 1, str. 23-40.

Wall Hinds, Elizabeth Jane, «Elizabeth Jane Wall Hinds on the Connections between the 18th and 20th Centuries», *Thomas Pynchon*, ur. Harold Bloom (Broomall: Chelsea House Pub, 2003), str. 124-135.

Wall Hinds, Elizabeth Jane, «Species in *Mason & Dixon*», *Humans and Other Animals in Eighteenth-Century British Culture Representation, Hybridity, Ethics*, ur. Frank Palmeri (Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2006), str. 179-191.

Waugh, Patricia, *Metafiction* (London: Routledge, 1984)

Weisenburger, Steven, «The End of History? Thomas Pynchon and the Uses of the Past», *Twentieth Century Literature*, sv. 25, 1979, br. 1, str. 54-72.

Weisenburger, Steven, «A Hand to Turn the Time: The Menippean Satires of Thomas Pynchon, and: Writing Pynchon: Strategies in Fictional Analysis (review)», *Modern Fiction Studies*, sv. 32, 1990, br. 4, str. 580-583.

Wesseling, Elizabeth, *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovations of the Historical novel* (Amsterdam i Philadelphia: John Benjamins, 1991)

9. ŽIVOTOPIS I POPIS JAVNO OBJAVLJENIH RADOVA AUTORA

Nikola Novaković rođen je u Zagrebu, 30.9.1985. Diplomirao je na Filozofskom fakultetu 2009. godine u Zagrebu te stekao zvanje profesora engleskog jezika i komparativne književnosti.

«Zazornost u romanu Shirley Jackson *We Have Always Lived in the Castle*», *Dosezi psihoanalize – Književnost, izvedbene umjetnosti, film i kultura* (Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb: 2015), str. 189-201.

«Historiografska metafikcija u romanu *Against the Day* Thomasa Pynchona», *Književna smotra*, god. XLIV, sv. 163, 2012, br. 1, str. 67-74.

«Autoreferencijalnost i identitet u *Unutarnjem carstvu* Davida Lyncha», *Hrvatski filmski ljetopis*, god. 17, 2011, br. 67, str. 103-108.

«Autoreferencijalnost u djelima Edgara Allana Poea i Vladimira Nabokova», *Riječ – časopis za slavensku filologiju*, god. 16., sv. 2, 2010, str. 215-229.